

Université de Montréal

L'auteur au temps du recueil. Repenser l'autorité et la singularité poétiques dans les premiers manuscrits à collections auctoriales de langue d'oïl (1100-1340).

par
Julien Stout

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de
Doctorat (Ph. D.)
en Littératures de langue française

Avril 2020

© Julien Stout

À ma grand-mère, Renée Guesdon.

REMERCIEMENTS

Bien que signée d'un nom unique, cette thèse a bénéficié de la générosité et des efforts d'une pluralité d'individus, sans qui elle n'aurait tout simplement pas vu le jour. Je tiens à remercier en premier lieu les multiples organismes subventionnaires qui ont contribué au financement de mes recherches : le Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture, le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada et le Groupe de recherche sur les pouvoirs et les sociétés de l'Occident médiéval et moderne (GREPSOMM). Que les membres de mon jury, les professeur.e.s Yasmina Foehr-Janssens, Judith Sribnaï et Gabriele Giannini soient chaleureusement remerciés pour leur lecture attentive et minutieuse.

Je remercie mon directeur de thèse, Francis Gingras, pour m'avoir permis, avec patience, générosité et rigueur, d'explorer ce que le poète David Diop nomme « l'amère saveur de la liberté », tout en m'offrant la réplique pendant les longues années de recherche et de rédaction.

Je voudrais en outre remercier particulièrement deux professeures, pour m'avoir introduit à la littérature médiévale. L'une, Marie-Pierre Chaumeny, m'a fait l'honneur remarquable de me présenter le *Conte du Graal* et la beauté du sang sur la neige. L'autre, la professeure Isabelle Arseneau, m'a communiqué sa passion de médiéviste. Sa patience, sa méthodologie rigoureuse, la sagacité de son esprit et la griffe de son style ont été déterminants dans mon choix de tenter l'aventure de la médiévisique aux cycles supérieurs.

Par ailleurs, qu'Ariane Bottex-Ferragne reçoive ici l'expression de ma plus sincère gratitude pour avoir cherché, pendant tant d'années, à réinventer à deux le Moyen Âge et, de façon plus fondamentale, la pensée, avec tant de ludisme, d'intelligence et de passion.

Je tiens en outre à remercier les collègues chercheurs et professeurs dont les commentaires et les interventions m'ont encouragé à raffiner mon projet et ma pensée : Richard Trachsler, Patrick Moran, Anne Salamon, Sébastien Douchet, Danièle James-Raoul, Ivana Djordjevic, Madeleine Jeay, Lori Walters, Alison Stones, Sarah Kay, Ugo Dionne, Éric Méchoulan, Marion Froger, Gabriele Giannini, Olivier Collet, toutes les personnes membres du groupe de recherche *Lire en contexte à l'époque prémoderne*, ainsi que Ginette Michaud, David Piché et Tanya Van Hemelryck, Bernabé Wesley, Éric Debacq, Mathieu Déjardin-Rousseau, Lesley Braun, Véronique Samson, Erik Stout et Magdalene Klassen.

Pour le travail de révision de mes chapitres ou de mes traductions, qu'Erik, Ariane, Véronique, Magdalene et Lorenzo soient chaleureusement remerciés ici. Je remercie particulièrement Marielle, lectrice intelligente et assidue qui m'a fait l'honneur immense de me lire intégralement.

Merci à Franck et Martine-Emmanuelle pour l'ordinateur !

Sur un plan personnel, je remercie mes proches, amis et connaissances qui ont tenu, affronté et parfois subi avec moi le poids émotionnel que peut représenter un travail de cette ampleur : Rosemarie, Lalita, Ariane, Erik, Magdalene, Julien, Véronique, Agathe, Félix, Isabelle, Emmanuelle et Jean-Marc.

Merci, enfin, à ma famille. À mon père, Mark Stout, pour m'avoir inculqué un souci de la langue et une curiosité infantile que j'admire en lui. À mon petit frère chéri, Karl Stout, dont la conversion à la pensée est l'une des plus belles choses qu'il m'ait été donné de voir. À la famille Bottex-Ferragne, pour m'avoir ouvert la porte et m'avoir tenu au moment où cela comptait le plus. À ma grand-mère, Anne Stout, dont cette thèse tente d'honorer le testament. À mon oncle, Philippe, et à ma tante Kristin, dont les travaux et les encouragements m'ont accompagné durant cette thèse. À mon frère et ami Erik, qui connaît sa place de premier plan dans mon cœur et mon esprit. Merci, enfin – et dans ce cas-ci, surtout – à ma mère, Viviane Guesdon, et à mes grands-parents, Marc et Renée Guesdon qui, sans nécessairement comprendre pourquoi je me suis infligé une telle expérience, ont cru en moi et m'ont soutenu pour que je puisse tenter de faire le meilleur travail dont j'étais capable. Sans leur générosité, absolument rien de ceci n'aurait été possible.

RÉSUMÉ

Cette thèse entend proposer une analyse originale du phénomène connu mais polémique que constitue l'introduction de la notion d'auteur dans la littérature de langue française au Moyen Âge. Il s'agira d'essayer de contribuer à repenser la signification poétique, culturelle et historique de ce moment particulier où l'auteur – c'est-à-dire l'attribution d'un texte ou d'une série de textes à un nom propre donné – s'est imposé pour la première fois comme un critère structurant et primordial dans la production et surtout la transmission des textes de langue française dans les manuscrits médiévaux. Usant du concept foucaldien de *fonction-auteur*, des théories de la réception et du paratexte, ainsi que de la « Nouvelle Codicologie », l'approche déployée ici aborde l'auteur en tant que construction textuelle et éditoriale signifiante au sein d'un corpus de recueils littéraires de langue d'oïl où la volonté de construire des figures d'auteurs par les éditeurs de ces ouvrages est à la fois claire et indiscutable. Partie à l'origine d'un examen systématique de la tradition manuscrite d'environ 320 noms de poètes de langue d'oïl actifs entre 1100 et 1340, l'analyse se concentre principalement sur 25 manuscrits contenant des collections auctoriales dédiées à 17 poètes, dont le nom est associé avec insistance à une série de textes copiés les uns à la suite des autres. Parmi ces auteurs, on trouve les célèbres Chrétien de Troyes, Rutebeuf et Adam de la Halle, mais aussi Philippe de Thacon, frère Angier, Guillaume le clerc de Normandie, Pierre de Beauvais, Philippe de Remi, Gautier le Leu, Jacques de Baisieux, Geoffroi de Paris, Jean de l'Escurel, Baudouin de Condé, Jean de Condé, Watriquet de Couvin et Nicole Bozon.

La présente analyse tente de nuancer et de dépasser la lecture répandue selon laquelle ces manuscrits à collections auctoriales individuelles constitueraient, de concert avec les fameuses biographies de troubadours et les chansonniers de trouvères, souvent présentés comme leurs « ancêtres », les débuts balbutiants d'une vaste épopée de l'avènement de l'« auteur moderne », annonciateur tout à la fois d'une « subjectivité littéraire », d'une « esthétique autobiographique » et d'un contrôle accru des auteurs historiques, réels, sur la transmission manuscrite de leurs propres œuvres. Tout en offrant une mise à jour contextuelle et matérielle – données originales à l'appui – concernant la dimension collaborative de la genèse de ces recueils et le caractère modulaire de leur transmission, on montrera qu'ils sont le fruit d'un dialogue nourri avec le modèle livresque latin et pluriséculaire de l'*auctor* – qui est à la fois un auteur, un garant de la vérité (*auctoritas*) et un ambassadeur prestigieux de la grammaire –, ainsi qu'avec l'antique exemple d'œuvres dites « biobibliographiques », qui décrivent la vie et l'œuvre d'auteurs illustres et exemplaires, comme le fait le *De viris illustribus* de saint Jérôme. Les manuscrits étudiés usent à répétition de ce modèle ancestral de la biobibliographie (« la vie et l'œuvre ») pour mettre en scène un face-à-face entre auteurs de langue d'oïl et *auctores*. Or cette mise en regard s'avère d'autant plus intéressante que, contrairement à ce qu'on observe pour les troubadours, considérés très tôt comme de nouveaux *auctores illustres* en langue vulgaire, dignes de cautionner l'excellence de la poésie et de la grammaire d'oc, elle ne prend pas uniquement, en français, la forme d'une imitation ou d'une adaptation de modèles anciens. En fait, l'analogie avec les *auctores* donne lieu à des exercices savants, autoréflexifs et parfois ironiques sur la fabrique éditoriale, poétique et épistémologique du type d'auteur et d'*auctoritas* qui peuvent (ou non) être bâtis dans des recueils en langue d'oïl, idiome qui était encore dépourvu à l'époque (1100-1340) de véritable grammaire, et où fleurissaient en revanche les genres littéraires de divertissement comme le roman, où l'on explorait la porosité des frontières entre le vrai et le faux, entre le bien et le mal. Plus qu'un pas pris dans la direction d'un sacre inéluctable, l'« invention de l'auteur français » à laquelle procèdent les recueils étudiés est un geste pétri des incertitudes et des interrogations de ceux qui le posaient, et qui en mesuraient la profonde vanité au regard de Dieu et de la mort.

MOTS CLÉS

Auteur, Fonction-auteur, Copyright, Propriété intellectuelle, Écrivain, Droit d'auteur, Droits d'auteur, Histoire de l'auteur, Naissance de l'auteur, Autorité, Auctor, Auctoritas, Attribution, Attribution médiévale, Littérature médiévale, Littérature médiévale vernaculaire, Langue d'oc, Langue d'oïl, Provençal, Chansonniers, Troubadours, Trouvères, Mort de l'auteur, Song to book, Michel Foucault, Foucault, Paratexte, New Philology, Nouvelle philologie, Codicologie, Nouvelle codicologie, New Codicology, Codex, Codices, Manuscrit, Philologie, Sujet, Subjectivité, Subjectivité littéraire, Michel Zink, Paul Zumthor, Autographe. Autographe médiéval, Autographie, Manuscrit d'auteur, Scribe, Copiste, Collections auctoriales, Individu, Accessus ad auctores, Bibliographie, Biographie, Biographie d'auteur, Biographie d'écrivain, Biographie de poète, Biographie médiévale, Poète, Sylvia Huot, Philippe de Thaon, Angier, Frère Angier, Guillaume le Clerc de Normandie, Chrétien de Troyes, Pierre de Beauvais, Philippe de Beaumanoir, Philippe de Remi, Grammaire, Biobibliographie, De Viris illustribus, Saint Jérôme, Gautier le Leu, Jacques de Baisieux, Rutebeuf, Adenet le Roi, Adam de la Halle, Baudouin de Condé, Jean de Condé, Jean de l'Escurel, Jehan de l'Escurel, Jehannot de l'Escurel, Geoffroi de Paris, Watriquet de Couvin, Nicole Bozon, Nicolas Bozon.

ABSTRACT

This thesis aims to provide an original analysis on an often studied yet controversial issue: the introduction of the notion of *authorship* in French language medieval literature. The objective here is to reconsider the poetic, cultural, and historical signification of the particular moment when the author – understood here as the attribution of a text or of a series of texts to a proper noun – first became an essential structuring criteria in the production, and more importantly, in the transmission of French-language texts through medieval manuscripts. Using Michel Foucault's concept of *fonction-auteur*, theories of reception and of the paratext, as well as *New Codicology*, this thesis will consider the author as a signifying textual and editorial construction within several literary collections written in *langue d'oïl*, in which the editors clearly and undeniably sought to construct figures of the author. Based on the systematic examination of the manuscript tradition of approximately 320 names of *langue d'oïl* poets, who were active between 1100 and 1340, this analysis will focus primarily on 25 manuscripts containing authorial collections dedicated to 17 poets, whose names are strongly associated with a series of texts that are copied one after the other. Among these authors are the famous Chrétien de Troyes, Rutebeuf and Adam de la Halle, as well as Philippe de Thaaon, frère Angier, Guillaume le clerc de Normandie, Pierre de Beauvais, Philippe de Remi, Gautier le Leu, Jacques de Baisieux, Geoffroi de Paris, Jean de l'Escurel, Baudouin de Condé, Jean de Condé, Watriquet de Couvin and Nicole Bozon.

This thesis attempts to question and ultimately discard the common conception according to which the manuscripts containing individual authorial collections constituted – along with the famous biographies of the troubadours and the *chansonniers* of the trouvères, often considered as their « ancestors » – the timid beginnings of the rise of the « modern author », himself a prequel to « literary subjectivity », « autobiographical aesthetics » and an ever stronger control exerted by actual empirical authors over the manuscript transmission of their own works. While offering contextual and material updates – supported by original data – regarding the collaborative process that went into the creation of these collections, as well as the modular aspect of their reception, this thesis will show that these collections were formed through a rich dialogue with the centuries-old latin model of the *auctor* – who is at once an author, a guardian of truth (*auctoritas*) and a prestigious ambassador of grammar –, as well as with the antique tradition of « biobibliographical » texts, dealing with the life and works of famous and exemplary authors, such as *De viris illustribus*, by saint Jerome. The manuscripts studied here repeatedly used this ancient model of biobibliography (« the life and works ») in order to stage a competition between authors writing in *langue d'oïl* and *auctores*. This confrontation is particularly interesting when one considers that – contrary to what may be observed in the case of the troubadours, who were quickly seen as the new illustrious vernacular *auctores*, worthy of vouching for the excellency of *langue d'oc* poetry and grammar –, we are not simply dealing here with a form of imitation or adaptation in French of ancient models. In fact, the analogy with *auctores* allows for autoreflexive and sometimes ironic learned exercises, dealing with the editorial, poetic and epistemological creation of the type of author and *auctoritas* in manuscript collections in *langue d'oïl*, an idiom which at the time (1100-1340) lacked a true grammar, yet was used in various literary genres meant for entertainment, such as romance, which explored the evanescent barriers between truth and lies, good and evil. Rather than a small step in the long path towards an inevitable coronation, the « invention of the French author » undertaken by these collections constitutes an action that reflects all the uncertainty and interrogations of those who undertook it, while being fully convinced of its utter vanity in the eyes of God and death.

KEYWORDS

Author, Copyright, Intellectual property, Writer, History of the author, Birth of the author, Authorship, Auctor, Authority, Auctoritas, Attribution, Medieval attribution, Medieval literature, Medieval vernacular literature, Langue d'oc, Langue d'oïl, Provençal, Chansonniers, Troubadours, Trouvères, Death of the author, Song to book, Michel Foucault, Foucault, Paratext, New Philology, Codicology, New Codicology, Codex, Codices, Manuscript, Philology, Subject, Subjectivity, Literary subjectivity, Michel Zink, Paul Zumthor, Autograph, Medieval autograph, Autography, Authorial manuscript, Scribe, Authorial collectionsm Individual, Accessus ad auctores, Bibliography, Biography, Author's biography, Writer's biography, Poet's biography, Medieval biography, Poet, Sylvia Huot, Philippe de Thaon, Philip of Thaon, Angier, Frère Angier, Guillaume le Clerc de Normandie, Chrétien de Troyes, Pierre de Beauvais, Philippe de Beaumanoir, Philippe de Remi, Grammar, Biobibliography, De Viris illustribus, Saint Jerome, Gautier le Leu, Jacques de Baisieux, Rutebeuf, Adenet le Roi, Adam de la Halle, Baudouin de Condé, Jean de Condé, Jean de l'Escurel, Jehan de l'Escurel, Jehannot de l'Escurel, Geoffroi de Paris, Watriquet de Couvin, Nicole Bozon, Nicolas Bozon.

« Car li sages dit et retrait :
“Qui trop parole, pechié fait.” »
Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, v. 1653-1654.

« J’ai maintes fois oï retraire
C’ausi bien se puet on trop taire
Que trop parler, ch’avient souvent »
Baudouin de Condé, le *Dit du Bachelier*, v. 1-3.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	V
INTRODUCTION	1
SECTION I : (RE)PENSER L'AUTEUR AU MOYEN ÂGE.....	2
FONCTION-AUTEUR ET FONCTION-SUJET : SOURCES ET FRONTIÈRES DE LA MODERNITÉ	6
Le sujet et l'auteur, unis dans la mort.....	7
Archéologies du sujet	12
Sacre et destitution de l'auteur-sujet à l'ère moderne	15
L'AUTEUR MÉDIÉVAL AU MIROIR DU « SUJET » MODERNE.....	20
L'auteur médiéval à l'âge du romantisme	25
L'auteur, le sujet faillé et la « langue qui parle »	29
(Re)naissances de la subjectivité littéraire	33
From Song to Book	38
APPROCHE METHODOLOGIQUE : POUR UNE SEMIOTIQUE DU RECUEIL A COLLECTION AUCTORIALE	42
« THÉORIE MÉDIÉVALE DE L'AUTEUR » : BALISES NOTIONNELLES ET AXES INTERPRÉTATIFS	58
Définitions médiévales de l'auctor, d'Isidore de Séville à Vincent de Beauvais.....	61
Auctor et biobibliographie.....	71
Auctor et autorité.....	72
Auctor, livres et écriture	73
Auctor, langue et genres littéraires	76
Auctor, collectivité et singularité	78
PLAN ET STRUCTURE DE L'ANALYSE	93
SECTION II : LA CONSTITUTION D'UN CORPUS. DÉFINITIONS, CLARIFICATIONS, FRONTIÈRES.	101
RECUEILS À COLLECTIONS AUCTORIALES VERSUS MONOGRAPHIES D'AUTEUR.....	107
DES « SUPER-TEXTES » AUCTORIAUX : CYCLES ET SOMMES D'AUTEURS À SUCCÈS	109
LES CHANSONNIERS DE TROUVÈRES	118
MANUSCRITS À COLLECTIONS AUCTORIALES NON RETENUS	119
DES COLLECTIONS AUCTORIALES ORGANIQUES	136
Les manuscrits de Watricquet de Couvin.....	139
Paris, BnF fr. 1634 (Baudouin de Condé)	142
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 3524 (Baudouin et Jean de Condé)	143
Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18) (Jean de Condé)	144
Paris, BnF fr. 834 (Pierre de Beauvais).....	145
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 3142 (Adenet le Roi, Baudouin de Condé)	145
Bruxelles, KBR 9400 et 9411-26 (Rutebeuf, Baudouin de Condé)	153
Paris, BnF fr. 837 (Rutebeuf)	156
Paris, BnF fr. 1588 (Philippe de Remi)	157
Paris, BnF fr. 25566 (Adam de la Halle).....	158
Londres, BL, Cotton Nero A.V (Philippe de Thaon)	160
Paris, BnF fr. 1635 (Rutebeuf)	161
Paris, BnF fr. 19525 (Guillaume le Clerc de Normandie).....	162
Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521 (Pierre de Beauvais)	164
Paris, BnF fr. 24766 (Angier).....	166
Londres, BL, Additional 46919 (Nicole Bozon)	168
Paris, BnF fr. 146 (Geoffroi de Paris, Jean de Lescurel).....	169
Paris, BnF fr. 794 (Chrétien de Troyes)	171
Paris, BnF fr. 1446 (Baudouin et Jean de Condé)	172
Paris, BnF fr. 1593 (Rutebeuf)	175

Nottingham, UL Mi LM 6 (Gautier le Leu)	179
Turin, BU, L.V.32 (Baudouin de Condé, Jacques de Baisieux).....	180
CONTINUITÉ DES COLLECTIONS, FORCE ET SYSTÉMATIÇITÉ DES INSCRIPTIONS AUCTORIALES	184
PRESENTATION SYNTHETIQUE DES COLLECTIONS AUCTORIALES DEGAGEES	198
Angier, Jacques de Baisieux, Jean de Lescurel	199
Adenet le Roi.....	200
Philippe de Thaon.....	201
Geoffroi de Paris.....	202
Guillaume le Clerc de Normandie	202
Gautier le Leu	204
Nicole Bozon	205
Philippe de Remi	206
Adam de la Halle	208
Chrétien de Troyes	209
Pierre de Beauvais	212
Rutebeuf	214
Baudouin de Condé	221
Jean de Condé.....	225
Watriquet de Couvin.....	227
PARTIE I : CONTEXTES	233
CHAPITRE 1 : CONTEXTE DE L'AUTEUR, CONTEXTE DU MANUSCRIT. ASPECTS THÉORIQUES ET MATÉRIELS DE LA GENÈSE DES RECUEILS À COLLECTIONS AUCTORIALES INDIVIDUELLES DE LANGUE D'OÏL.....	234
LE « MANUSCRIT D'AUTEUR », L'AUTOGRAPHIE ET LE MANUSCRIT À COLLECTION AUCTORIALE	235
CONTRÔLE AUCTORIAL ET « SCRIBE ÉDITEUR » : LES CODICES ET LEUR CONTEXTE.	243
Espace anglo-normand	244
Champagne, Est.....	250
Paris et alentours.....	255
Nord.....	261
Un réseau de poètes, de protecteurs et de commanditaires (Paris et Nord)	263
PARTIE II : TRANSFERTS ET HYBRIDATIONS	286
CHAPITRE 2 : « LA VIE ET L'ŒUVRE » : LA FABRIQUE BIOBIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEUR À TRAVERS LE PRISME DES CHANSONNIERS DE LANGUE D'OC CONTENANT DES BIOGRAPHIES DE TROUBADOURS.	287
LES VIDAS, LES RAZOS ET LA « NAISSANCE » DE L'AUTEUR BIOGRAPHIQUE	291
RÉCITS DE LA GENÈSE DES VIDAS ET LES RAZOS	307
LA BIOBIBLIOGRAPHIE : POPULARITÉ ET ANCIENNETÉ D'UN MODÈLE.....	315
THÉORIES ET PRATIQUES BIOBIBLIOGRAPHIQUES DE L'AUTEUR	323
Le geste attributif.....	324
Réappropriations idéologiques	336
Actualisations, errances et allégorie : « autoriser » les troubadours	345
Grammaire universelle, particularismes amoureux.....	358
CHAPITRE 3 : MONUMENTS COLLECTIFS, MIRAGES ATTRIBUTIFS. TRANSFERT ET CONTOURNEMENT DE LA BIOBIBLIOGRAPHIE DANS LES CHANSONNIERS EN ROMAN	377
DES MONUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES DÉDIÉS À LA LYRIQUE COURTOISE DE LANGUE D'OÏL	380
UNE LANGUE « SANS GRAMMAIRE »	404
« MIRAGE DES SOURCES » ET ATTRIBUTIONS ROMANESQUES.....	409
CHAPITRE 4 : GRAMMAIRE, LIBRARIE ET VIES DE SAINTS : S'AMENDER PAR LA BIOBIBLIOGRAPHIE ET LES AUCTORES EN CONTEXTE ANGLO-NORMAND.....	419
PLURILINGUISME, ESPRIT DE CONQUÊTE ET AUTEURS : LE CONTEXTE ANGLO-NORMAND	423
« NEN EST GRIU NE LATINS » : LA GRAMMAIRE MORALE DU FRANÇOIS DE PHILIPPE DE THAON	435

« S'EN SERAI PRINCIPAL AUTOR » : S'AMENDER GRÂCE AUX ŒUVRES D'AUTRUI CHEZ ANGIER	449
BIOBIBLIOGRAPHIE (IN)EXEMPLAIRE ET HAGIOGRAPHIE : LA VIE ET L'ŒUVRE DE GUILLAUME	460
PARTIE III : CONSTRUCTIONS, DÉCONSTRUCTIONS	481
CHAPITRE 5 : ADAM DE LA HALLE DANS LE BNF FR. 25566 : MISE EN DÉBAT ET CRÉPUSCULE DE LA BIOBIBLIOGRAPHIE ARRAGEOISE.....	482
UN MONUMENT À LA GLOIRE D'ADAM DE LA HALLE ?.....	486
« ELE EST L'ESTRONC DE VOSTRE MERE » : LE JEU DU PÈLERIN COMME ANTI-BIOGRAPHIE.....	498
DISSONANCES AUCTORIALES	506
L'ÉTERNELLE ET IMPOSSIBLE REPENTANCE D'UN TROUVÈRE ARRAGEOIS	511
UN HOMMAGE CRÉPUSCULAIRE À ARRAS	520
CHAPITRE 6 : « LE DEPARTEMENT DES AUCTORES » : FIGURES D'AUTORITÉ ET DE SAINTETÉ DANS LE RECUEIL BNF FR. 837	534
UNE LECTURE ÉCULÉE : « LA VIE ET L'ŒUVRE » DE « RUTEBEUF »	535
LA FABRIQUE DE LA SAINTE ET DU POÈTE DANS LA VIE DE SAINTE ÉLYZABEL	541
L'autorité de la sainte : un concert de points de vue concordants.....	545
Inscriptions auctoriales : un « rude bœuf » hagiographe.....	548
La langue de l'auteur	559
Écriture du livre, écriture du cœur : statues, lettres et manteau	567
LE BNF FR. 837, UN ANTI-MONUMENT LIVRESQUE ET AUCTORIAL	579
« DÉPARTEMENT » DES LIVRES ET DESTRUCTION DES AUCTORES.....	583
CHAPITRE 7 : « LA MORT DE L'AUCTOR », « QU'EST-CE QU'UN AUCTOR ? » : LE MODÈLE BIOBIBLIOGRAPHIQUE DIVERS DU MANUSCRIT ARSENAL 3142	597
AUCTOR, DIVERSITÉ ET NIGROMANCE : LA COLLECTION DES ŒUVRES D'ADENET LE ROI	601
La monumentalisation d'Adenet par lui-même	602
Les cautions diverses de l'autorité	613
La vie et l'œuvre de Virgile l'enchanteur.....	624
LA « FONCTION-AUCTOR » DANS LE LIVRE DE PHILOSOPHIE ET DE MORALITÉ	635
L'ÉTONNANTE AMBIGÜITÉ DE LA PERSONA DE BAUDOUIN DE CONDÉ.....	650
Une figure d'auteur « invisible » au service d'une morale « sémiotique » et universelle	651
Le Dit des hérauts : Baudouin de Condé l'« immoraliste »	660
L'autorité du roi Arthur	674
LA MORT DE L'AUCTOR : LES PROVERBES SENEKE LE PHILOSOPHE.....	682
CHAPITRE 8 : UN COLOSSE AUX PIEDS D'ARGILE : L'AUTORITÉ MONARCHIQUE ET SES MULTIPLES REFLETS POÉTIQUES DANS LES MANUSCRITS DE WATRIQUET DE COUVIN ..	688
WATRIQUET, LE MÉNESTREL D'UNE ÉLITE EN QUÊTE D'AUCTORITAS LIVRESQUE	693
UN AUTEUR INSTITUTIONNEL	718
LE MIROIR DES PRINCES : UNE « POÉTIQUE DU POUVOIR » DANS LA LANGUE DU ROMAN.....	732
SELON MA VRAIE ENTENCION : LE « RETOUR DU REFOULÉ » AUCTORIAL DANS A ET C	762
Le vit et l'œuvre dans les Trois chanoinesses de Cologne	762
Les « jongleurs illustres » des Trois dames de Paris	796
Les Fatras : l'attribution et l'autorité d'une langue folle.....	796
FAUVEL AU POUVOIR, FAUVEL AU MIROIR : L'HÉRITAGE DU BNF FR. 146	808
PARTIE IV : NORMES ET EXCEPTIONS	820
CHAPITRE 9 : NORMES ET EXCEPTIONS DANS L'AVÈNEMENT DES MANUSCRITS À COLLECTIONS AUCTORIALES INDIVIDUELLES DE LANGUE D'OÎL.	821
FRAGMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET « INTENTION DU COMPILATEUR ».....	822
LE « CHRÉTIEN » DE GUIOT DANS LE BNF FR. 794	832
PIERRE DE BEAUVAIS : L'AUTORITÉ DU LATIN ET LA « PEINE » DU CLERC-TRANSLATEUR	846
« PHILIPPE » DANS LE BNF FR. 1588, ENTRE LANGUE DÉPOUILLÉE ET LANGUE NONSENSIQUE.....	852
GAUTIER LE LEU ET L'AUTORITÉ DU FABLIAU	858

L'ŒUVRE « SYNCRÉTIQUE » ET MINIMALISTE DE JACQUES DE BAISIEUX	868
L'ÉNIGME JEAN DE LESCUREL DANS LE BNF FR. 146	882
GEOFFROI DE PARIS, À CHEVAL ENTRE LE FRANÇAIS ET LE LATIN	886
L'AUTORITÉ FÉMINISÉE DU FRANÇAIS DANS LE MANUSCRIT LONDRES, BL, ADDITIONAL 4691	888
JEAN DE CONDÉ, PROMOTION D'UN SAVOIR-FAIRE FAMILIAL ET « SUCCÈS COMMERCIAL »	899
CONCLUSION	906
BIBLIOGRAPHIE	950
ANNEXES	1002
I. ANNEXE RECHERCHE	1003
ANNEXE I : CONTENU DES COLLECTIONS ET INSCRIPTIONS ONOMASTIQUES	1005
PHILIPPE DE THAON	1006
CONTENU DU MANUSCRIT LONDRES, BL, COTTON NERO A.V.	1006
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT LONDRES, BL, COTTON NERO A.V.	1006
ANGIER.....	1007
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 24766	1007
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 24766	1007
CHRÉTIEN DE TROYES	1008
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 794	1008
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 794	1008
GUILLAUME LE CLERC DE NORMANDIE	1009
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 19525	1009
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 19525	1009
PIERRE DE BEAUVAIS	1011
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF NOUV. ACQ. FR. 13521	1011
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF NOUV. ACQ. FR. 13521	1012
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 834	1013
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 834	1013
RUTEBEUF	1014
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 837	1014
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 837	1019
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 1635	1021
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 1635	1022
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 1593	1024
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 1593	1026
ADENET LE ROI – BAUDOUIN DE CONDE	1027
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, ARSENAL 3142	1027
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, ARSENAL 3142	1028
RUTEBEUF – BAUDOUIN DE CONDÉ.....	1029
CONTENU DES MANUSCRITS BRUXELLES, KBR 9400 ET 9411-26	1029
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT BRUXELLES, KBR 09411-26	1030
BAUDOUIN DE CONDÉ – JACQUES DE BAISIEUX.....	1032
CONTENU SUPPOSÉ DU MANUSCRIT TURIN, BU, L.V.32	1032
INSCRIPTIONS AUCTORIALES SUPPOSÉES DANS LE MANUSCRIT TURIN, BU, L.V.32	1033

BAUDOUIN ET JEAN DE CONDE.....	1035
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 1446	1035
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 14446	1036
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, ARSENAL 3524.....	1038
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, ARSENAL 3524.....	1039
BAUDOUIN DE CONDÉ	1041
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 1634	1041
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 1634	1041
JEAN DE CONDE.....	1042
CONTENU DU MANUSCRIT ROME, BIBLIOTECA CASANATENSE 1598 (B.III.18).....	1042
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT ROME, BIBLIOTECA CASANATENSE 1598 (B.III.18).....	1043
GAUTIER LE LEU	1044
CONTENU DU MANUSCRIT NOTTINGHAM, UL Mi LM 6	1044
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT NOTTINGHAM, UL Mi LM 6.....	1044
PHILIPPE DE REMI	1046
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 1588	1046
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 1588	1046
ADAM DE LA HALLE.....	1048
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 25566	1048
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 25566 (W').....	1049
GEOFFROI DE PARIS – JEANNOT DE L'ESCUREL.....	1052
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 146	1052
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 146.....	1052
NICOLE BOZON – (WILLIAM HEREBERT)	1053
CONTENU DU MANUSCRIT LONDRES, BL, ADDITIONAL 46919	1053
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT LONDRES, BL, ADDITIONAL 46919	1054
WATRIQUET DE COUVIN	1056
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 14968	1056
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 14968	1056
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 2183	1058
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT PARIS, BNF FR. 2183	1058
CONTENU DU MANUSCRIT PARIS, ARSENAL 3525.....	1059
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DU MANUSCRIT PARIS, ARSENAL 3525.....	1059
CONTENU DU MANUSCRIT BRUXELLES, KBR 11225-11227	1061
INSCRIPTIONS AUCTORIALES DANS LE MANUSCRIT BRUXELLES, KBR 11225-11227	1061
ANNEXE II : LES MANUSCRITS À COLLECTIONS AUCTORIALES EN CONTEXTE.....	1063
ANNEXE III : BLOCS TROUVÈRES MANUSCRITS.....	1069
ANNEXE IV : MOBILITÉ ET FIGEMENT	1078
II. ANNEXE REPÈRE.....	1088
REPÈRE I : LISTE DES NOMS D'AUTEURS SONDÉS.....	1090
REPÈRE II : LISTE DES TROUVÈRES DE ROBERT LINKER	1099
REPÈRE III : CHANSONNIERS DE TROUVÈRES ET DE TROUBADOURS	1107

INTRODUCTION

SECTION I : (RE)PENSER L'AUTEUR AU MOYEN ÂGE

Pourquoi se risquer à proposer, comme nous nous apprêtons à le faire, une étude de plus sur l'auteur au Moyen Âge ? À première vue, il n'y a en effet que très peu de champs de recherche au sein des études médiévales qui paraissent plus saturés, voire épuisés que celui-là. En témoigne le nombre déjà considérable et néanmoins croissant de travaux qui portent sur ce vieux problème d'histoire littéraire, dont on conviendra qu'il peut légitimement susciter une pointe de lassitude, si ce n'est un rejet pur et simple de la part d'un lectorat en quête de nouveauté ou d'originalité heuristique. Cependant, si cet « éternel retour », auquel nous contribuerons ici, peut être imputé à une certaine répétitivité de la recherche, peut-être constitue-t-il aussi l'indice d'une vitalité, et d'une certaine irrésolution qui doit retenir l'attention. La présente étude repose sur ce postulat. Elle cherchera à illustrer à quel point l'auteur médiéval demeure une question centrale, difficilement saisissable et toujours ouverte au sein de la médiévistique, des études littéraires et, plus généralement, des sciences humaines. Elle se concentrera pour ce faire sur un cas de figure qui gagnait à faire l'objet d'un réexamen et d'une mise à jour, tant sur un plan théorique que sur celui des données matérielles, à savoir le moment très particulier où la notion d'auteur a émergé en tant que catégorie signifiante de la réception des plus anciens recueils manuscrits de la littérature de langue française.

Partie, à l'origine, d'un sondage effectué sur la tradition manuscrite de près de 320 noms de poètes de langue d'oïl réputés actifs entre 1100 et 1340, notre analyse portera en premier lieu sur un groupe de *codices* qui, dans le paysage littéraire médiéval, ont la particularité d'être les premiers recueils en langue romane organisés de façon claire et insistante autour du nom et de l'œuvre d'un seul poète. En se concentrant majoritairement sur ce corpus, on cherchera donc ici à mettre en lumière les éléments contextuels, les effets de sens, les réappropriations et les nombreuses expérimentations qui ont accompagné l'émergence de l'auteur de langue française en tant que *fonction*

éditoriale et manuscrite, pour reprendre la terminologie de Michel Foucault¹. Il s'agira de comprendre la manière dont cette « fonction-auteur » a pu devenir un facteur clé non seulement de la production des textes contenus dans ces *codices* de langue d'oïl, mais aussi de leur transmission par des « éditeurs » (libraires, maîtres d'œuvre, copistes, etc.) soucieux de mettre en scène et d'interroger de façon critique leur désir de signaler et de promouvoir le nom du poète vernaculaire dont ils mettaient les œuvres en circulation.

Tout en prenant en compte les tendances plus vastes dans le traitement de la question de l'auteur par la culture lettrée des années 1100-1340, dans les chansonniers de troubadours et de trouvères, par exemple, notre enquête gravitera principalement autour d'un corpus constitué de 25 manuscrits qui compilent, selon des combinaisons variables, les œuvres de 16 auteurs dont la période d'activité semble se situer entre le début du XII^e siècle et la première moitié du XIV^e siècle. Ce corpus de *codices* met à l'honneur des noms de poètes connus des médiévistes et des critiques littéraires, mais également des figures à présent perçues comme « mineures » dans l'histoire des lettres. Ainsi les auteurs bénéficiant d'une certaine célébrité aujourd'hui, comme Rutebeuf, Adam de la Halle et Chrétien de Troyes, seront replacés ici au sein d'un tableau de la réception médiévale aux côtés de personnages qui, bien que moins en vogue, ont néanmoins fait l'objet de suffisamment de considération au Moyen Âge pour être mis en valeur dans au moins un recueil manuscrit. Parmi ces figures moins célèbres, on trouve Philippe de Thaon, frère Angier, Guillaume le Clerc de Normandie, Pierre de Beauvais, Baudouin de Condé, Adenet le Roi, Gautier le Leu, Jacques de Baisieux, Philippe de Remi, Geoffroi de Paris, Jean de Lescurel, Jean de Condé, Watriquet de Couvin et Nicole Bozon. Plus que de procéder à une réhabilitation et à une réévaluation de la production poétique de chacun de ces auteurs individuels à l'aune de leur transmission manuscrite, notre étude a pour visée principale de synthétiser et d'alimenter grâce à leur exemple les débats qui ont encore cours sur l'émergence du concept d'auteur dans les *codices* de langue d'oïl.

En abordant principalement la construction de la figure auctorale vernaculaire à partir de sa réception et de sa transmission matérielles, nous parcourerons les traditions (poétiques, génériques, éditoriales, théoriques, culturelles) avec lesquelles les manuscrits

¹ Cette expression, sur laquelle nous reviendrons, est reprise de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin bibliographique de philosophie*, n° 63, 1969, p. 73-104 ; repris dans *Dits et Écrits*, Tome I : 1954-1969, éd. par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

que nous étudions peuvent soit dialoguer, soit rompre. On sera particulièrement attentif à la manière dont les représentations de l'auteur et les pratiques éditoriales issues de l'univers livresque latin ont pu jouer un rôle déterminant dans la construction des figures auctoriales de notre corpus. Ce faisant, nous tâcherons de rendre mieux apparentes certaines des innovations et des expérimentations qu'offrent nos recueils au regard de l'histoire littéraire et qui ne peuvent être perçus que si l'on s'applique à restituer au préalable ce paysage culturel, poétique et éditorial au sein duquel ces *codices* en sont venus à occuper une place singulière.

En outre, afin que les données, les analyses et les hypothèses proposées ici puissent être audibles et intelligibles, il convient de souligner au préalable leur pertinence, ainsi que leur spécificité au regard de la masse imposante de travaux qui ont déjà traité de l'auteur au Moyen Âge. Comme nous le suggérons, ce champ d'investigation que constitue la figure de l'auteur médiéval n'est pas tout à fait un terrain vierge ! Il a été exploré selon des perspectives critiques contradictoires et sans cesse renouvelées, ce qui illustre certes son potentiel polémique, mais augmente par ailleurs le risque que toute nouvelle contribution à la question soit instantanément noyée dans le concert des certitudes et des nombreux parti-pris qui entourent le problème de la paternité littéraire à l'époque médiévale. Il faudra donc revenir dans un premier temps sur les causes premières du caractère aussi bien fondamental que controversé qu'a revêtu la question au sein de la critique. Fastidieuse en apparence, la juste appréhension des racines de l'étude moderne du problème de l'auteur au Moyen Âge facilitera grandement la synthèse et la mise en ordre des nombreuses approches théoriques employées pour l'aborder jusqu'à ce jour. Elle permettra surtout de mieux jeter la lumière sur une confusion majeure qui oriente selon nous une grande partie des débats anciens et contemporains sur l'auteur médiéval, et dont nous tenterons de voir qu'elle a contribué à éclipser les phénomènes éditoriaux, poétiques et culturels que nous nous proposons d'étudier ici.

De fait, malgré une pluralité évidente de causes, nous observons deux facteurs principaux qui expliquent le caractère à la fois central, polémique et ouvert de la question de l'auteur au Moyen Âge. D'une part, par une série d'accidents de l'histoire, la notion d'auteur en est venue à être pensée comme étant consubstantielle à ce que la culture

occidentale nomme « la modernité », et qui, nous le verrons avec un certain degré de détail dans cette introduction, est synthétisée par le concept de *subjectivité*. Tout en appartenant au domaine précis de l'histoire des lettres, le problème de l'attribution d'œuvres de l'esprit à un nom propre a désormais été fusionné à la question philosophique et anthropologique du *sujet*, qui ne constitue dans la culture occidentale dite « moderne » rien de moins que la clé de voûte de l'organisation du savoir en général, et l'appréhension du fait littéraire en particulier.

D'autre part, parce que le Moyen Âge, en tant que période historique, a pu être perçu soit comme l'envers, soit comme l'enfance, soit encore comme le reflet de la modernité entendue comme *subjectivité*, la question de l'(in)existence de l'auteur médiéval a très souvent été abordée dans le but d'éclairer, de remettre en question ou de dialoguer avec les racines de cette union *auteur-sujet* qui constitue le socle de la modernité. Bien qu'elle ait pu faire l'objet de spectaculaires remises en question, l'alliance entre l'auteur et le sujet qui fonde la modernité a orienté et continue d'orienter, soit de façon tacite, soit de façon explicite, la majorité des opinions, des querelles et des partis-pris heuristiques employés depuis le XIX^e siècle pour traiter du problème de la paternité littéraire dans les lettres médiévales. En effet, chez les médiévistes comme chez les spécialistes d'autres périodes, les opinions et les recherches sur l'auteur médiéval se sont trouvées inextricablement liées au fait que, en tant que champ historiographique, le Moyen Âge s'est construit dans un rapport dialogique avec la « subjectivité moderne ».

L'une des caractéristiques principales de notre étude est qu'elle n'abordera pas la question de l'auteur médiéval à travers le prisme de cette alliance auteur-sujet. Nous tenterons, sinon de dépasser ce duo notionnel, du moins de le retravailler et de le relativiser pour mieux essayer de mettre en lumière ce qu'il a pu dissimuler sur la seule question de l'auteur médiéval – qui sera entendue ici comme le phénomène de l'attribution d'un corpus d'œuvres poétiques à un nom propre donné – dans la spécificité de son contexte historique. Ainsi, avant même de prétendre procéder à un tel contournement et de mettre en valeur à la fois l'originalité de notre méthode et celle de notre corpus de recherche, il est absolument essentiel de démontrer à quel point l'auteur et le sujet sont devenus des synonymes dans la pensée moderne, d'une part, et d'autre

part la façon dont l'alliance de ces deux notions a grandement déterminé le mode d'appréhension de la question de l'auteur au Moyen Âge.

Cette synthèse théorique est d'autant plus importante du fait que nous emploierons ici des outils méthodologiques, à savoir la « fonction-auteur », la *New Philology* ou encore les théories de la réception, qui ont été développés précisément dans un contexte de remise en question du règne de l'auteur-sujet dans l'analyse littéraire et dans les études médiévales. Or nous utiliserons ces outils pour traiter de la question de l'attribution des textes à un nom propre donné dans les recueils vernaculaires du Moyen Âge. La clarté de notre propos dépend donc intimement de cette juste mise au point préliminaire concernant les différentes tendances théoriques rattachées à la question de l'auteur.

Fonction-auteur et fonction-sujet : sources et frontières de la modernité

Dans une définition qui a le mérite d'être sommaire, Alain Renaut décrivait récemment la modernité en unissant, sur le mode de l'énumération de synonymes, les termes de *sujet* et d'*auteur* :

Ce qui [...] définit intrinsèquement la modernité, c'est sans doute la manière dont l'être humain s'y trouve conçu et affirmé comme la source de ses représentations et de ses actes, comme leur fondement (*subjectum*, sujet) ou encore comme leur auteur.²

Selon Alain Renaut, l'être humain « moderne » est le *sujet*, « ou encore » l'*auteur* de ses « représentations » et de ses actes. Nous verrons dès à présent que cette définition philosophique de la modernité, qui rassemble les notions d'« auteur », d'« être humain » et de « sujet » autour d'une compréhension de l'« homme » comme une entité ontologiquement autonome à la source du savoir, des représentations et des actions, cristallise l'essentiel des enjeux théoriques qui sont rattachés, aujourd'hui encore, à la question de l'auteur, et ce, notamment dans les études médiévales. De fait, il est utile de revenir dans un premier temps, sur la manière dont le concept de subjectivité qui sous-tend la définition de la modernité a fortement déterminé – pour ne pas dire « brouillé » –

² Alain Renaut, *L'Individu. Réflexions sur la philosophie du sujet*, Paris, Hatier, coll. « Optiques philosophie », 1998, p. 6, cité par Alain de Libera, *Archéologie du sujet, I, Naissance du sujet*, Paris, Vrin, coll. « Histoire de la philosophie », 2007, p. 16.

la manière dont les penseurs et les chercheurs ont pu appréhender la notion d'auteur en général, et la question de la paternité littéraire au Moyen Âge en particulier.

Le sujet et l'auteur, unis dans la mort

L'interdépendance des notions de « sujet » et d'« auteur », de même que leur caractère central dans les sciences « humaines » sont devenus d'autant plus apparents après l'annonce de leur mort dans les années 1960. Deux contributions contemporaines l'une de l'autre – « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Michel Foucault et « La mort de l'auteur » de Roland Barthes³ – constituent l'emblème de cette mise à mort théorique, qui s'est exprimée en premier lieu comme une remise en question du caractère naturel et tout-puissant de la notion d'auteur au sein des études littéraires. La contribution de Michel Foucault offre par ailleurs plusieurs outils notionnels qui peuvent directement informer une étude sur l'auteur médiéval. C'est donc par elle que nous passerons pour mettre en lumière les assises théoriques de la question de l'auteur au regard de la modernité, ainsi que la manière dont la période médiévale, en tant qu'objet historiographique, a été entrelacée à cette question.

Ainsi, en 1966, en guise d'apostille à la publication du livre *les Mots et les choses*, dont le titre complet était *Une archéologie des sciences humaines* et qui se concluait sur la « mort de l'homme »⁴, Michel Foucault présente une conférence devant la Société française de philosophie intitulée « qu'est-ce qu'un auteur ? ». Dans le texte de cette intervention, le philosophe remet en question le fait qu'il a employé, tout au long de son ouvrage *Les Mots et les Choses*, des noms propres d'auteurs sans procéder à une mise à distance critique de leur fonction textuelle et rhétorique. Il procède alors à une

³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.* ; Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1984, p. 61-67.

⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966. On rappellera les dernières lignes de l'ouvrage, qui se conclut sur une annonce de l'effacement possible de « l'homme », p. 398 : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, [...] alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable. » Pour une synthèse sur la « mort de l'homme » à l'époque de Michel Foucault, voir Édouard Delruelle, « Chapitre 3. La mort de Dieu et la mort de l'homme », dans Édouard Delruelle (dir.), *Métamorphoses du sujet. L'éthique philosophique de Socrate à Foucault*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Le Point philosophique », 2006, p. 301-325.

réévaluation complète de ce qui constitue, dans le discours social et littéraire de son époque, un auteur.

L'intérêt théorique et heuristique général de la conférence de Michel Foucault est varié, étant donné la diversité des concepts et des réalités qu'elle évoque en rafale, depuis la théorie de l'auteur véhiculée dans le *De viris illustribus* de saint Jérôme jusqu'à la création, autour de Karl Marx et de Sigmund Freud, de la notion de « fondateur de discursivité ». Cependant, on retient principalement de cette conférence la création du concept de « fonction-auteur », qui permet de distinguer l'auteur historique dit « de chair et de sang » de la fonction textuelle qui oriente la production et la consommation des œuvres intellectuelles autour d'une figure d'auteur donnée.

De surcroît, pour un historien de la littérature médiévale, outre l'utilité méthodologique de cette « fonction-auteur » sur laquelle nous reviendrons, deux éléments de ce texte doivent retenir l'attention en premier lieu : le lien entre fonction-auteur et fonction-sujet, d'une part, et de l'autre le célèbre chiasme – tant commenté depuis – que Michel Foucault emploie pour dresser un bref portrait de l'histoire de la fonction-auteur dans « notre » civilisation. Ces deux éléments, dont nous montrerons qu'ils sont en fait intimement liés l'un à l'autre, cristallisent une grande partie du « problème de l'auteur médiéval » tel qu'il a été débattu au cours des deux derniers siècles.

On peut restituer tout d'abord le fameux chiasme que Michel Foucault décrit dans « Qu'est-ce qu'un auteur », et qui se serait opéré entre le Moyen Âge et l'époque moderne :

Dans notre civilisation, ce ne sont pas toujours les mêmes textes qui ont demandé à recevoir une attribution. Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions « littéraires » (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur ; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante. En revanche, les textes que nous dirions maintenant scientifiques, concernant la cosmologie et le ciel, la médecine et les maladies, les sciences naturelles ou la géographie, n'étaient reçus au Moyen Âge, et ne portaient une valeur de vérité, qu'à la condition d'être marqués du nom de leur auteur. « Hippocrate a dit », « Plinie raconte » n'étaient pas au juste les formules d'un argument d'autorité ; c'étaient les indices dont étaient marqués des discours destinés à être reçus comme prouvés. Un chiasme s'est produit au XVII^e, ou au XVIII^e siècle ; on a

commencé à recevoir les discours scientifiques pour eux-mêmes, dans l'anonymat d'une vérité établie ou toujours à nouveau démontrable ; c'est leur appartenance à un ensemble systématique qui leur donne garantie, et non point la référence à l'individu qui les a produits. La fonction-auteur s'efface, le nom de l'inventeur ne servant tout au plus qu'à baptiser un théorème, une proposition, un effet remarquable, une propriété, un corps, un ensemble d'éléments, un syndrome pathologique. Mais les discours « littéraires » ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction auteur : à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir de quel projet. [...] L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable ; nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme.⁵

Comme on le voit, ce chiasme historique implique directement la période médiévale et l'histoire du corpus de textes qui seraient désormais perçus comme étant littéraires, et qui auraient circulé à l'époque médiévale de manière essentiellement anonyme. De fait, la construction de Michel Foucault a revêtu un rôle séminal, en tant que modèle ou comme épouvantail théorique, dans les études portant sur la notion médiévale d'auteur. Toutefois, avant de polémiquer sur la justesse factuelle de ce chiasme, encore faut-il comprendre dans quel objectif théorique précis il a été mis au point par l'auteur des *Mots et les choses* et pourquoi il a pu, par la suite, remporter un certain succès chez plusieurs médiévistes. Ainsi il faut rappeler que ce chiasme est le fruit d'un contexte de remise en question générale non seulement du règne esthétique et épistémologique de l'auteur, mais aussi du concept de *sujet*, qui le sous-tendait, et dont la fonction-auteur n'était apparemment que « l'une des spécifications possibles⁶ », selon les dires de Michel Foucault lui-même.

Parfois réduites rétrospectivement à l'esprit rebelle et contestataire qui caractériserait le climat intellectuel et politique de la France de la fin des années 1960⁷, ou encore, comme le formulait plus récemment Cristian Bratu, à une attaque du « bourgeois, figure honnie du système capitaliste⁸ », les thèses de Michel Foucault sur l'auteur s'inscrivent avant tout dans une mouvance critique et une posture philosophique

⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.*, p. 799-800.

⁶ *Ibid.*, p. 811.

⁷ Virginie Greene, « What happened to medievalists after the death of the author? », dans Virginie Greene (dir.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in Arthurian and Courtly Cultures », 2006, p. 205.

⁸ Cristian Bratu, « Je, auteur de ce livre » : *L'affirmation de soi chez les historiens, de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge*, Boston, Leiden, Brill, coll. « Later Medieval Europe », 2019, p. 50.

antihumanistes dont on s'accorde à situer en grande partie les origines dans l'œuvre de Friedrich Nietzsche⁹. La filiation nietzschéenne est rendue évidente tout d'abord par des effets de citation assez explicites auxquelles procèdent certains critiques situés dans la mouvance de Michel Foucault.

Ainsi, le plus célèbre des hommages « intertextuels » à Nietzsche ne vient pas de Michel Foucault, mais de Roland Barthes, qui procède lui aussi et à la même époque à une remise en cause de la notion d'auteur en tant que modèle d'appréhension des textes dans son article qu'il intitule tout bonnement « La mort de l'auteur ». Dans cette publication, Roland Barthes s'applique essentiellement à décrire le « règne » tyrannique de la figure de l'auteur dans la production et la consommation des lettres de son époque, avant de proclamer, un peu comme le faisait l'auteur du *Gai savoir* au sujet de Dieu, que « l'auteur est mort »¹⁰. D'autre part, Michel Foucault proposait lui aussi d'« imiter » le geste nietzschéen de mise à mort en suggérant, à la fin des *Mots et les choses* notamment, l'éventualité d'une mort de « l'homme »¹¹ en tant que fondement de la science moderne, maître et source unique de « ses représentations », pour reprendre la formulation d'Alain Renaut¹².

Or dans l'esprit de Michel Foucault comme de ses contemporains, il existait davantage qu'un simple lien métaphorique ou « stylistique » entre ces trois mises à mort. Comme l'a résumé Édouard Delruelle, l'antihumanisme foucaldien imite explicitement la démarche nietzschéenne, en arguant que Dieu s'est subrepticement maintenu au cœur du savoir moderne en revêtant le costume de l'« homme »¹³. En outre, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » ajoute la notion d'auteur à cette équation pour évoquer sa mort conjointe avec Dieu et l'homme, même si c'est pour tenter de la dépasser en lui conférant une valeur heuristique proprement positive :

Mais il ne suffit pas, évidemment, de répéter comme affirmation vide que l'auteur a disparu. De même, il ne suffit pas de répéter indéfiniment que Dieu et l'homme sont morts d'une mort conjointe. Ce qu'il faudrait faire,

⁹ Voir par exemple Édouard Delruelle, « Chapitre 3. La mort de Dieu et la mort de l'homme », *loc. cit.*

¹⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 67 ; Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. par Pierre Klossowski, éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989 [1887].

¹¹ Cf. *supra*, n. 4.

¹² Alain Renaut, *L'Individu*, *op. cit.*, p. 6.

¹³ Édouard Delruelle, « Chapitre 3. La mort de Dieu et la mort de l'homme », *loc. cit.*

c'est repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur, suivre de l'œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître.¹⁴

La démarche foucauldienne concernant l'auteur est donc explicitement rattachée à un projet plus vaste qui consiste tout autant à remettre en cause le règne épistémologique de l'auteur, de l'homme et même de Dieu, qu'à « repérer l'espace ainsi laissé vide » par leur disparition.

S'il est resté relativement peu disert sur l'étude d'un tel espace que la mort de l'auteur et de l'homme auraient laissé vacant, Michel Foucault a en revanche consacré une grande partie de ses travaux à procéder à une « archéologie » des fondements de ces notions dans le but d'en remettre en cause le caractère naturel. Autrement dit, le philosophe s'est surtout appliqué à mettre en lumière l'historicité – et donc la relativité, voire la mortalité – des concepts qu'il présentait comme étant fondateurs de la modernité occidentale, à savoir l'auteur, l'homme et le sujet. C'est en ce sens que sa démarche rappelle celle initiée par Nietzsche au siècle précédent, puis par Heidegger¹⁵, et qui a visé entre autres à remettre en cause, notamment par le recours à un relativisme historique, les certitudes philosophiques fondatrices d'une modernité fondée toute entière sur le principe selon lequel l'homme est un *sujet*-auteur de ses pensées, de ses paroles et de ses actes. Dans un extrait de *Par-delà le bien et le mal*, Nietzsche s'attaquait déjà à la « superstition des logiciens » qui voudrait que le *moi* puisse avoir la certitude immédiate qu'il est l'auteur de ses propres pensées¹⁶ : « Quelque chose pense, mais croire que ce quelque chose est l'antique et fameux *moi*, c'est une pure supposition, une affirmation peut-être, mais ce n'est certainement pas une "certitude immédiate"¹⁷ ». L'analogie est frappante entre la distinction entre la pensée et le sujet censé penser qu'on trouve dans la formulation « quelque chose pense », et celle qu'opère Michel Foucault entre la parole et le sujet censé être son auteur. En effet, Foucault place, on le rappelle, sa conférence sous le signe d'une citation de Samuel Beckett : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit

¹⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.*, p. 796.

¹⁵ Édouard Delruelle, « Chapitre 3. La mort de Dieu et la mort de l'homme », *loc. cit.*

¹⁶ Ces remarques sont tributaires des observations offertes sur Nietzsche dans Alain de Libera, *Archéologie du sujet, I, Naissance du sujet*, *op. cit.*, p. 40-59 et *L'invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013-2014*, Paris, Vrin, coll. « Cours et séminaires du collège de France », 2015, p. 9-29.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, trad. par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1913 [1886], p. 34, § 17.

qu'importe qui parle.¹⁸ », et la présente comme un emblème d'une écriture ouvrant « un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître.¹⁹ »

Ce faisant Foucault et Nietzsche s'appliquent à relativiser les assises d'un même « ennemi commun », à savoir cette fameuse *subjectivité* qui, depuis « le *cogito* » de Descartes selon les uns ou Kant selon les autres, s'est substituée à Dieu pour constituer le socle du savoir occidental moderne. Racontée dans les *Mots et les Choses*, et avant cela dans *L'être et le temps* de Martin Heidegger, narrée de nouveau depuis dans plusieurs ouvrages d'envergure tels que les *Sources du moi* de Charles Taylor et surtout l'*Archéologie du sujet* d'Alain de Libera²⁰, la généalogie de la constitution de la subjectivité moderne, plurielle, ne constitue naturellement pas le propos de la présente étude, qui est exclusivement centrée sur l'avènement de l'auteur dans la littérature vernaculaire en langue d'oïl. Mais il est en revanche impératif d'extraire brièvement de ces différents travaux une première série de définitions et de clarifications conceptuelles nécessaires à l'intelligence du lien qui s'est construit entre subjectivité, homme et auteur à l'ère moderne et qui n'a pas cessé de déterminer, comme on le verra, les études sur la notion d'auteur au Moyen Âge.

Archéologies du sujet

Comme l'a récemment synthétisé Alain de Libera, d'un point de vue étymologique, la « subjectivité » vient du latin *subjectum*, un terme qui est lui-même une traduction du grec *ὑποκείμενον* (*hypokeimenon*) qui, chez Aristote, désigne essentiellement cette entité ontologique qui est le support, le suppôt des accidents²¹.

¹⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.*, p. 792.

¹⁹ *Ibid.*, p. 793. Il convient cependant de préciser que Michel Foucault fait ailleurs la distinction entre le « je pense » et le « je parle », affirmant que la seconde proposition implique d'emblée une disparition du sujet énonciateur dans la langue. Voir par exemple « Je mens, je parle », *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 9-14.

²⁰ Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989. Alain de Libera, *Archéologie du sujet, I, Naissance du sujet, op. cit.* ; *Archéologie du sujet, II, La Quête de l'identité*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2008 et *Archéologie du sujet, III, La double révolution*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2014. Il est à noter que l'ouvrage d'Alain de Libera offre une orientation bibliographique et une synthèse plus que complète sur les contributions plus anciennes concernant l'histoire du sujet.

²¹ Voir Étienne Balibar, Barbara Cassin et Alain de Libera, « sujet », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 1234-1253.

Autrement dit, pour reprendre un exemple cher aux logiciens, un objet inanimé tel qu'une table peut tout à fait constituer un *ὑποκείμενον*, un *sujet* qui accueille les accidents tels que l'étendue et la couleur. Or, comme l'a bien analysé Alain de Libera, l'idée que le concept de *sujet* en soit venu à désigner l'homme individuel changé en *suppôt* qui fédérerait et serait l'« auteur » de la totalité de ses actes physiques et psychiques – ses représentations – est un phénomène récent dans l'histoire de l'Occident.

À titre d'exemple, il faut se souvenir que « toute application du terme et de la notion de *subjectum* à l'âme humaine » constituait une aberration, et quasiment un « blasphème (*nefas*)²² » pour un penseur tel qu'Augustin d'Hippone, que d'aucuns ont pourtant présenté comme le lointain précurseur de la subjectivité moderne²³. Dans *De Trinitate* (IX, IV, 5)²⁴, le docteur de l'Église évoque certes l'hypothèse que l'âme soit dans l'homme comme dans un sujet. Mais ce n'est que pour mieux la récuser : en effet, la théorie de l'homme comme créature faite à l'image de Dieu et donc comme vestige de la Trinité interdit une telle analogie. L'âme humaine, rappelle Augustin, contient en elle une deux trinités semblables à celle qu'on trouve en Dieu²⁵.

Dans ce contexte, l'évêque d'Hippone s'interroge pour savoir si le lien entre les différents termes de ces trinités peut se penser de la même manière que le lien qui rattache le sujet à ses accidents. La réponse est négative : comme la trinité divine, les termes de la trinité humaine se doivent d'être corrélatifs et interdépendants, ce qui interdit que ces termes puissent être unis les uns aux autres comme des accidents à un sujet unique. L'homme individuel est donc *tout sauf* un sujet pour Augustin, et le rapport qui le lie à ses actes et à ses pensées n'est pas celui du sujet à ses accidents²⁶. Pris dans un rapport de ressemblance avec Dieu, qui constitue, il faut le rappeler, le seul véritable fondement du savoir chez Augustin, *l'homme individuel n'est ni un sujet, ni le fondement*

²² Alain de Libera, *Archéologie du sujet, I, Naissance du sujet, op. cit.*, p. 61.

²³ *Ibid.*, p. 59-63 cite notamment en exemple les thèses de Charles Taylor et de Marie-Anne Vanier sur la question. Voir Charles Taylor, *Sources of the self, op. cit.*, p. 131 ; Marie-Anne Vanier, « La constitution du sujet Augustin dans les *Confessions* », *Revue des sciences religieuses*, vol. 76, n° 3, 2002, p. 296-310 et « À propos du *Cogito* chez Augustin », dans Charles Saget, *Retour, repentir et constitution de soi*, Paris, Vrin, 1998, p. 85-94.

²⁴ Cité dans Alain de Libera, *Archéologie du sujet, I, Naissance du sujet, op. cit.*, p. 62, n. 1.

²⁵ Ces deux analogies de la trinité sont la triade « *mens-notitia-amor* », d'une part, et l'ensemble « *memoria (sui), intelligentia, voluntas* » de l'autre. Voir Étienne Balibar, Barbara Cassin et Alain de Libera, « sujet », art. cit., p. 1239.

²⁶ *Idem*

de ses propres représentations. Ainsi, bien qu'il y ait eu une sorte de « *cogito* » augustinien formulé contre les Sceptiques²⁷, celui-ci n'a pas du tout la même fonction que celui qu'on a changé en point de départ de la philosophie et de l'anthropologie modernes²⁸. Alain de Libera a parfaitement établi que, malgré des antécédents « archéologiques » au XIII^e siècle²⁹, l'emploi du terme « subjectivité » et « sujet » pour désigner l'homme, centre de la connaissance et seule source de ses actes mentaux et physiques dont il est certain et conscient, est essentiellement une invention kantienne, qui emploie pour la première fois le concept de subjectivité dans ce sens dans la *Critique de la raison pure*³⁰.

Or, durant la décennie où Michel Foucault écrivait « qu'est-ce qu'un auteur ? », cette conception kantienne et transcendantale de la subjectivité continuait de déterminer les représentations du concept d'auteur dans le domaine de l'esthétique et de la poétique d'une part, et dans celui de la morale et du droit, de l'autre. Ces deux domaines n'ont pas connu la même évolution, tout comme ils ne proposent pas tout à fait la même interprétation de « la subjectivité » ou encore de l'auteur. Même s'ils ont une racine commune, il faut donc les distinguer brièvement, avant de poursuivre l'analyse sur les manières dont la vision de la subjectivité et de l'auteur qu'ils véhiculent a fait ou non l'objet de remises en question théoriques, avant de souligner le rôle instrumental que le Moyen Âge a pu jouer dans ces remises en question.

²⁷ Emmanuel Bermon, *Le Cogito dans la pensée de saint Augustin*, Paris, Vrin, coll. « Histoire des doctrines de l'antiquité classique », 2001.

²⁸ Sur le rôle historique et philosophique de la certitude de soi augustinienne, on pourra consulter Jacob Schmutz, « L'existence de l'*ego* comme premier principe métaphysique avant Descartes », dans Olivier Boulnois (dir.), *Généalogies du sujet. De Saint Anselme à Malebranche*, Paris, Vrin, coll. « Histoire de la philosophie », 2007, p. 215-268.

²⁹ Pour l'intégralité de la démonstration, qui prend en compte un corpus allant de Thomas d'Aquin à Leibnitz et même Franz Brentano, voir Alain de Libera, *Archéologie du sujet, I, II, et III, op. cit.* Sur l'exemple particulièrement frappant et encore méconnu de Pierre-Jean Olivi (fin XIII^e siècle), voir également Étienne Balibar, Barbara Cassin et Alain de Libera, « sujet », art. cit., p. 1240-1243. Sur les racines médiévales de la certitude de soi et leur rôle généalogique dans la pensée moderne, on consultera en outre Jacob Schmutz, « L'existence de l'*ego*... », art. cit.

³⁰ Étienne Balibar, Barbara Cassin et Alain de Libera, « sujet », art. cit., p. 1244-1247. Ce passage de l'article fait également le point sur les prétendues origines cartésiennes de la subjectivité, qui constituent en premier lieu une invention kantienne. Acceptée par certains et contestée par d'autres (qui rappellent à juste titre que Descartes n'utilise jamais l'expression de sujet pour parler de l'homme), la genèse cartésienne de la notion de sujet n'altère pas la définition que ce concept revêt de façon dans la pensée et l'épistémologie modernes.

Sacre et destitution de l'auteur-sujet à l'ère moderne

D'un point de vue moral et juridique, tout d'abord, l'avènement du sujet moderne dans l'anthropologie philosophique est quasiment contemporain du moment où s'est consolidée en Occident l'idée d'un « droit d'auteur », plaçant sous le signe de la propriété le rapport de l'auteur, que plusieurs spécialistes préfèrent nommer l'*écrivain* à sa propre production intellectuelle. Si Alain Viala, entre autres, a retracé le mouvement d'autonomisation progressive d'un « champ littéraire » qui aurait apparemment mené en France à la *Naissance de l'écrivain* durant l'Ancien Régime³¹, c'est Paul Bénichou qui a posé les bases d'une analyse des racines sociologiques et culturelles de ce qu'il nomme le *Sacre de l'écrivain*³². S'intéressant essentiellement à la période allant de 1750 à 1780, c'est-à-dire l'époque des Lumières, Paul Bénichou retrace un mouvement « d'autonomisation » des intellectuels et des écrivains par rapport aux forces transcendantes qui, telles Dieu et les institutions religieuses ou le prince, garantissaient traditionnellement l'expression poétique ou encore la production des discours dans les livres. Ce qu'il observe, c'est que les philosophes des Lumières en viennent progressivement à devenir personnellement et individuellement les propres garants et les uniques propriétaires de leurs œuvres de l'esprit. Pour ce faire, ils recourent notamment à des réflexions qui présentent leurs livres comme des extensions d'eux-mêmes, conjuguant dès lors une théorie de leur personne et une théorie du livre. Il en résulte que, tout en fondant une représentation autonomisée de l'individu, de l'être humain individuel, des philosophes et des auteurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle, parmi lesquels Kant, ont contribué à faire de la production littéraire et intellectuelle une des facettes de l'individualité et de l'autonomie anthropologique du sujet³³.

³¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985. Sur la question de l'auteur dans la France de l'Ancien Régime, voir aussi Elizabeth Armstrong, *Before Copyright. The French book-privilege system. 1498-1526*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in publishing and printing history », 2002 ; Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2015 ; Michèle Clément et Edwige Keller-Rahbé (éd.), *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e-XVII^e siècles). Anthologie critique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance. Série discours éditoriaux », 2017 et Bernard Edelman, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004.

³² Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1996 [1973].

³³ Il suffit de se reporter aux discours de Kant sur l'auteur pour le comprendre : « La propriété qu'un auteur a de ses pensées lui reste toujours acquise... Dans un livre considéré comme un écrit, l'auteur parle à son lecteur, et celui qui a imprimé écrit parle, dans l'exemplaire qu'il en donne, non pour lui-même, mais

Par ailleurs, de façon concomitante à cette définition de l'auteur-sujet-propriétaire, il subsiste également, notamment chez des penseurs tels que Michel Foucault, une acception plus proprement pénale des notions d'auteur et de sujet. Comme l'a analysé Gisèle Shapiro dans *La responsabilité de l'écrivain*³⁴, Michel Foucault avance aussi que « les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs [...] dans la mesure où l'auteur pouvait être puni³⁵ », responsable juridiquement de sa parole et de ses écrits. Tout comme il peut jouir des biens financiers générés par son activité intellectuelle, l'auteur ou l'écrivain doit répondre de ses discours comme d'actes, et peut être condamné, notamment lors de procès littéraires. Cette acception « punitive » de l'auteur est sous-tendue à son tour par une conception du sujet qui n'est plus seulement le *subjekt*, fondement du savoir et des représentations, mais qui est également un être « assujetti » à un régime disciplinaire et carcéral, comme l'œuvre philosophico-historique de Michel Foucault a tenté de le démontrer en exploitant une définition « française » de la subjectivité³⁶.

Ainsi, au début du XIX^e siècle, si l'on résume à très gros traits, on constate dans les arts et dans les lettres une sorte d'« union sacrée » entre anthropologie philosophique subjective, l'établissement d'un système légal qui fait de l'auteur individuel le seul propriétaire et le responsable pénal de ses œuvres, et l'avènement d'une esthétique de la « subjectivité » qui valorise l'expression par un écrivain de son intériorité³⁷. On se risquera à rappeler cette vérité bien connue selon laquelle le XIX^e siècle est l'âge où ont foisonné, notamment par l'entremise du romantisme, les principes d'une littérature et

uniquement au nom de l'auteur. Il produit l'auteur devant le public et n'est que l'intermédiaire qui transmet son discours. » Emmanuel Kant, « De l'illégitimité de la contrefaçon des livres. 1785 », *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit (première partie de la métaphysique des mœurs)*, trad. par Jules Barni, Paris, Auguste Durand, 1853, p. 271.

³⁴ Gisèle Shapiro, *La responsabilité de l'écrivain : littérature, droit et morale en France, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Sciences Humaines », 2011.

³⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.*, p. 799.

³⁶ Sur cette définition « française » et « assujettie » du sujet, on se référera à Étienne Balibar, Barbara Cassin et Alain de Libera, « sujet », art. cit., p. 1247-1253.

³⁷ Des travaux de synthèse récents offrent un portrait plus nuancé d'une théorie de l'auteur et d'une subjectivité philosophique, poétique et légale au XIX^e siècle qui ne seraient qu'« individualistes ». Voir par exemple Anne Latournerie, « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, 2004, vol. 2, n° 22, p. 21-33 ; Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine érudition, 2007 ou encore Joachim Küpper, « Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines *Invocation* und Nervals *El Desdichado* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 98, n° 2, 1988, p. 137-165.

d'une poésie dans laquelle était valorisée l'expression d'une individualité dite « subjective », à commencer par celle des auteurs littéraires eux-mêmes. Pris dans sa longue durée, il est aussi l'époque de la consécration, du point de vue de la critique artistique et littéraire, du modèle « beuvien » (puis, plus tard dans le XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, « lansonien ») d'analyse, qui place l'auteur, sa vie et sa personnalité au centre de l'analyse d'une œuvre littéraire³⁸. Dans ce contexte, il n'existait donc qu'une différence infime, imperceptible entre l'auteur – c'est-à-dire l'entité à qui on imputait une œuvre de l'esprit – et le sujet, auquel il avait été uni à partir de la fin du XVIII^e siècle.

Parallèlement, voire ultérieurement à ce mouvement théorique et esthétique, les différents tenants littéraires et philosophiques de ce que Paul Ricœur, par exemple, a baptisé depuis la théorie du « *cogito* brisé »³⁹ ont procédé à la fois à la remise en cause théorique du règne du *sujet* et de l'*auteur*, continuant dès lors de les traiter comme les deux faces d'une même médaille. Ce courant hostile à la subjectivité est aussi responsable de l'engendrement d'une esthétique, d'une poétique et même d'une herméneutique sceptiques de la notion d'auteur, capables d'ouvrir ou de rendre compte d'« un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître⁴⁰ », pour reprendre la formulation déjà citée de Michel Foucault.

Les ambassadeurs de cette esthétique et de cette philosophie parfois qualifiée de « structuraliste » ou « poststructuraliste » sont suffisamment connus pour qu'on ne fasse qu'en rappeler les grandes lignes ici. Du côté de la théorie, les effets d'un matérialisme historique marxiste plaçant l'agence du côté de structures supra-individuelles plutôt que du côté de l'homme, et ceux de la « découverte de l'inconscient » par la psychanalyse, c'est-à-dire de réalités psychiques qui décaleraient le rapport d'immédiateté de soi à soi, ont eu les conséquences que l'on sait sur un mode beaucoup plus sceptique d'appréhension du concept « d'homme », de sujet et d'individu⁴¹. Dans le domaine bien

³⁸ Sur les subtilités méconnues du rapport qu'entretenaient ces deux critiques avec le concept d'auteur, notamment en rapport au lien entre l'auteur, le lectorat et les « familles littéraires », voir cependant Martine Jey, « Gustave Lanson : de l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », *Le Français aujourd'hui*, 2004, vol. 145, n° 2, p. 15-22 et Roger Fayolle, « Les procédés de la critique beuvienne et leurs implications », *Littérature*, vol. 1, 1971, p. 82-91.

³⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997 [1990], p. 22-27.

⁴⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.*, p. 793.

⁴¹ Dans le domaine de la critique littéraire, on se référera par exemple à Terry Eagleton, *Criticism and Ideology. A study in Marxist literary theory*, Londres, Verso, 1978 [1976], notamment p. 58-60 et Jean

précis de l'étude de la littérature, c'est d'ailleurs dans cette mouvance générale de remise en question du règne de la subjectivité que des critiques tels que Michel Foucault et Roland Barthes tendront à valoriser certains courants poétiques et esthétiques, tels notamment le symbolisme « décadent » d'un Mallarmé, ou encore à relayer la posture anti-beuvienne d'un Marcel Proust⁴². Les théories de la lecture et de la réception telles que développées par Hans-Robert Jauss, Umberto Eco, ainsi que le groupe *Tel Quel*, pour n'en citer quelques-uns, donneront pour leur part une attention nouvelle aux réalités qui déterminent la production et la réception du texte littéraire, telles que le genre poétique et le « lecteur idéal », tout en refusant de conférer à l'auteur le caractère central, évident et naturel qu'il pouvait revêtir jusqu'alors dans les études littéraires⁴³. D'autre part, même en s'intéressant à la question du « qui parle ? », les études narratologiques d'un Gérard Genette ou d'un Philippe Lejeune concernant, par exemple, les écrits dits « autobiographiques » et la manière dont certains auteurs historiques ont effectivement cherché à s'inscrire dans leurs œuvres, n'en traiteront pas moins l'auteur avec une même distance critique, sceptique de la subjectivité⁴⁴.

Comme nous l'expliquerons lorsqu'il s'agira de présenter nos choix méthodologiques et heuristiques pour appréhender la réalité des stratégies médiévales d'attribution textuelle, les innovations théoriques mises au point durant ce contexte généralisé de remise en question du règne de l'auteur permettent justement de changer la notion d'auteur en objet d'analyse. Bien que rassemblées sous l'étiquette de « théories de la lecture », elles s'avèreront particulièrement utiles pour tenter d'analyser de façon

Bellemin-Noel, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003 [1978].

⁴² Qu'on se souvienne de ce que Roland Barthes explique, précisément dans « La mort de l'auteur », au sujet de Mallarmé : « Pour [Mallarmé] comme pour nous, c'est le langage qui parle ce n'est pas l'auteur ; écrire c'est, à travers une impersonnalité préalable [...]. Atteindre ce point où seul le langage agit [...] et non moi : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture ». Cf. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 62.

⁴³ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1967] ; Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, coll. « Figures », 1985. Sur le groupe *Tel Quel* et la notion d'auteur (et son substitut, le « scripteur »), on pourra consulter Michel Condé, « *Tel Quel* et la littérature », *Littérature*, vol. 44, 1981, p. 21-32, et notamment p. 27-28.

⁴⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975 ; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972 et *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983. Du même auteur, on consultera aussi « Le nom de l'auteur », *Seuils*, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 39-57.

critique le phénomène de l'auteur médiéval en tant que *construction* textuelle. Cependant, il faut bien comprendre pour le moment que le contexte qui les a vues naître en était bel et bien un d'opposition – souvent frontale – au duo *auteur-sujet*, dont les termes étaient perçus comme étant indissociables l'un de l'autre.

En outre, ces précisions nous importent du fait que la discipline de la médiévistique, en tant que science « humaine », a largement reconduit en son sein ces débats modernes et cette conception « subjective » de la notion d'auteur. Ainsi, les études médiévales ont elles aussi été façonnées par la conception kantienne de l'auteur pensé comme un avatar littéraire de la subjectivité. De fait, alors qu'on aurait peut-être pu croire que les médiévistes se seraient emparé différemment de la question, c'est avant tout une répétition des tendances théoriques plus générales au sein des humanités, depuis le sacre de l'écrivain-sujet jusqu'à sa mort et même sa résurrection sous des oripeaux contemporains, que l'on observe dans les discours des médiévistes sur l'auteur au Moyen Âge. Identifier dès à présent ce phénomène moins connu nous permettra par la suite de rendre plus évidentes les données, ainsi que l'altérité des réalités encore inexploitées concernant les pratiques et les théories entourant l'attribution des textes et des discours médiévaux à des noms propres donnés.

Or, tout comme la « mort de l'auteur » nous a servi de prisme pour penser la confusion de l'auteur avec le sujet, c'est en partant des travaux de trois médiévistes qui se revendiquaient ouvertement de l'héritage de Michel Foucault, de Roland Barthes et même de Friedrich Nietzsche que nous montrerons à présent que les discussions sur l'auteur médiéval ont essentiellement pris la forme d'une polémique sur la notion de subjectivité. Bien que plusieurs décennies se soient désormais écoulées depuis, les études médiévales portent encore en elles le souvenir de ce moment où Paul Zumthor, Roger Dragonetti et Bernard Cerquiglini ont tenté de prolonger le geste de remise en question conjointe du sujet et de l'auteur au sein même de la médiévistique. Ce sont eux qui nous serviront donc de guides pour aborder la question du traitement de la notion d'auteur dans le domaine bien précis de l'étude du Moyen Âge européen.

L'auteur médiéval au miroir du « sujet » moderne

Les travaux de Paul Zumthor, de Bernard Cerquiglini et, d'une autre manière, de Roger Dragonetti ont été fondateurs dans la façon dont on a pu analyser la littérature médiévale à la lumière d'une pensée et d'une esthétique critiques vis-à-vis de l'humanisme, du sujet et de l'auteur. Ces spécialistes ont chacun contribué à dresser le portrait d'une littérature médiévale vernaculaire principalement mue par un « désir d'anonymat », pour emprunter la formulation de Roger Dragonetti⁴⁵. À en croire les premières pages de l'un des ouvrages les plus célèbres de ce médiéviste, à savoir le *Mirage des Sources*, il faudrait surtout aborder le texte littéraire médiéval en tant que « langue qui parle », « qui se raconte » et « donne à parler à partir d'elle-même⁴⁶ ». Dans un autre ouvrage, nommé de façon très éloquente le *Gai savoir*⁴⁷, Roger Dragonetti décrit le texte médiéval dans les termes d'une « langue [...] venue d'ailleurs, imprévisible, réservée et dont il appartient au lecteur de recueillir les multiples effets de retentissement du passé dans le présent de l'écoute⁴⁸ ». Or pour Roger Dragonetti, cette langue médiévale entraîne, de par son altérité et son ancienneté, l'activité d'interprétation textuelle, qu'il décrit comme une activité d'« objectivation », invite le *sujet* moderne et lisant à se dissoudre partiellement :

[L]a fonction régulatrice de l'objectivation (qui est une activité du sujet) s'intègre à la pratique d'un art aléatoire dont personne ne maîtrise entièrement la partie et qui, pour cette raison même, tient compte des forces où, tant du côté du sujet que du texte, le calcul, le hasard et le temps conjuguent leurs effets sans qu'il soit toujours possible de les distinguer en des oppositions tranchantes.⁴⁹

On comprend que, pour Roger Dragonetti, la littérature médiévale est non seulement hostile à la notion d'auteur et de sujet, mais elle permet aussi au lecteur, au « sujet »

⁴⁵ Roger Dragonetti, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 9.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7-9.

⁴⁷ Roger Dragonetti, *Le Gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*, Paris, Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1982. Il ne nous a pas échappé que le titre de l'ouvrage de Nietzsche est une référence au consistoire toulousain, que nous évoquons d'ailleurs dans le chapitre 2 de cette étude. Les allégeances théoriques de Roger Dragonetti demeurent suffisamment évidentes, cependant, pour qu'on puisse supposer un renvoi au philosophe allemand.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹ *Le gai savoir*, p. 8.

moderne lisant, de délaissier lui-même les oppositions tranchantes entre sa subjectivité et l'objectivité du texte.

Dans un même esprit, l'*Essai de poétique médiévale* de Paul Zumthor contient des pages devenues célèbres selon lesquelles, du point de vue de la production des discours le poète médiéval serait « situé dans le langage plutôt que son langage en lui⁵⁰ ». Sans nécessairement opter de façon systématique pour une lecture « antihumaniste » de la poésie médiévale, les travaux de Paul Zumthor sont réputés avoir privilégié des analyses qui plaçaient la question de l'auteur au second plan dans l'intelligence du texte, derrière des notions qui, telles le « registre » notamment, tendent à souligner le caractère fixe et « impersonnel » des œuvres médiévales.⁵¹

Écrit en 1989 par Bernard Cerquiglini, l'*Éloge de la Variante*, qui s'ouvre sur une dédicace à « Michel Foucault [qui] a souhaité ce livre qui est dédié à sa mémoire⁵² », est célèbre, pour sa part, en raison de la manière dont il relaie l'affirmation foucauldienne selon laquelle « l'auteur n'est pas une idée médiévale⁵³ ». Prenant l'exemple emblématique de Marie de France, Bernard Cerquiglini explique que cette figure issue du XII^e siècle constitue avant tout un « fantasme moderne », une « invention des éditeurs⁵⁴ » qui n'ont d'autre souci que de la ranger sur les rayons de leurs librairies entre Molière et Marivaux, c'est-à-dire d'en faire un produit commercial. Absent, selon Bernard Cerquiglini, de la littérature du Moyen Âge, l'auteur serait un anachronisme issu du XIX^e siècle, période du *Sacre de l'écrivain*. La période médiévale, elle, serait un âge où la notion d'auteur individuel serait concurrencée par une littérature « variante », constamment renouvelée par l'activité créatrice des scribes, sans que la question de l'origine humaine individuelle de tel ou tel texte n'ait été posée par les médiévaux⁵⁵. De telles proclamations, qui ont généré la controverse, les résistances et les remises en

⁵⁰ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000 [1972], p. 68.

⁵¹ Mis au point dans le contexte de l'analyse de la poésie lyrique courtoise, le concept de « registre » renvoie « réseau de relations pré-établies entre éléments relevant des divers niveaux de formalisation, ainsi qu'entre ces niveaux », *Ibid.*, p. 232. Nous revenons sur cette notion au début du chapitre 2.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁵ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la Variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.

question depuis, cristallisent plusieurs phénomènes théoriques qui doivent intéresser la présente analyse.

Tout d'abord, de façon quelque peu paradoxale, la vision qu'elles véhiculent d'une époque et d'une littérature médiévales hostiles au règne de l'auteur, défini comme un avatar du *sujet*, se place plutôt en continuité avec des travaux effectués par des historiens et des critiques qui n'étaient pas nécessairement des médiévistes, mais dont les spécialistes de la période médiévale se sont accommodés par la suite pour mieux tenter de rendre compte de l'altérité esthétique et épistémologique du Moyen Âge. C'est ce qu'on observe de façon particulièrement évidente avec Michel Foucault, dont l'art de produire des « fragments philosophiques dans des chantiers historiques⁵⁶ » a toujours contourné de façon assez systématique la période médiévale, mais qui sert néanmoins de référence à des ouvrages tels que *l'Éloge de la variante*, qui reprend, en substance, les idées centrales du chiasme foucauldien sur l'auteur littéraire médiéval⁵⁷.

En amont de l'époque de Foucault, des ouvrages tels que *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, de Jacob Burckhardt⁵⁸, véhiculaient déjà cette conception d'un Moyen Âge imperméable au concept d'homme individuel, de sujet. Le portrait que dresse Burckhardt de l'homme médiéval est le reflet inversé de celui qu'il valorise lui-même, à savoir l'individu conscient de lui-même, et dont il part en quête dans le passé de la civilisation européenne. Comme Michel Foucault, Jacob Burckhardt présente la période médiévale comme l'envers d'une modernité – entendue très clairement comme « subjectivité » – dont il place rétrospectivement les balbutiements non plus au XVIII^e, ni au XIX^e siècle, mais plutôt à la Renaissance italienne. Contrairement à Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur », Burckhardt ne se sert pas du Moyen Âge pour relativiser le règne du sujet, mais plutôt pour offrir à ce dernier un reflet inversé et repoussant :

Au Moyen Âge les deux faces de la conscience, la face objective et la face subjective, étaient en quelque sorte voilées ; la vie intellectuelle ressemblait à un demi-rêve. Le voile qui enveloppait les esprits était un tissu de foi et de préjugés, d'ignorance et d'illusions ; il faisait apparaître

⁵⁶ Cité dans Jeannette Colombel, *Michel Foucault. La clarté de la mort*, Paris, Odile Jacob, 1994, p. 178.

⁵⁷ Sur ce phénomène, voir par exemple Virginie Greene, « What happened to medievalists after the death of the author? », art. cit., p. 205-227.

⁵⁸ Jacob Burckhardt, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. par M. Schmitt, t. I, Paris, Plon, 1885 [1860].

le monde et l'histoire sous des couleurs bizarres ; quant à l'homme, il ne se connaissait que comme race, peuple, parti, corporation, famille, ou sous toute autre forme générale et collective. C'est l'Italie qui, la première, déchire ce voile et qui donne le signal de l'étude objective de l'État et de toutes les choses de ce monde ; mais à côté de cette manière de considérer les objets se développe l'étude subjective ; l'homme devient individu spirituel, et il a conscience de ce nouvel état.⁵⁹

Qu'elle soit péjorative, comme ici, ou encore méliorative, l'image d'une période médiévale « antisubjective » cristallise assez bien la façon dont des médiévistes tels que Bernard Cerquiglini, Paul Zumthor et Roger Dragonetti ont abordé la notion d'auteur au Moyen Âge. Elle rend d'autant plus apparent le fait que la notion de sujet, qui sous-tend, chez les trois médiévistes, celle d'auteur, demeure inhérente à l'articulation de la rencontre entre le lecteur moderne et les vestiges textuels de l'époque médiévale, même lorsqu'il s'agit de briser toute dichotomie claire entre ces deux termes. En outre, elle signale à quel point la médiévistique, en tant que « science humaine », a pu se laisser influencer par les vagues théoriques, voire à chercher à peser sur des débats épistémologiques, critiques et esthétiques beaucoup plus vastes concernant le sujet et la « subjectivité littéraire », ainsi que la notion d'auteur qui leur est rattachée.

Toutefois, même si l'on peut être tenté de condamner tout simplement comme une erreur leur allégeance au chiasme de Foucault et aux thèses de Burckhardt, ou encore de s'amuser de leur aspect apparemment daté et idéologiquement connoté, les propos de Bernard Cerquiglini, Paul Zumthor et Roger Dragonetti ont le mérite heuristique d'attirer l'attention sur l'historicité et sur le caractère construit des notions telles que l'auteur qui, jusqu'alors, avaient tendance à être appliquées, bon gré mal gré, au texte médiéval. À cet égard, tout comme la pensée de Michel Foucault dont elles sont les héritières, les recherches des trois médiévistes fournissent certains outils théoriques indispensables pour tenter d'opérer, comme nous le ferons à présent, une synthèse critique de l'histoire de l'approche de la notion d'auteur au sein de la médiévistique dans laquelle s'inscrit la présente étude.

Certes, il convient de préciser d'emblée que nous relativiserons plusieurs des affirmations formulées par les trois critiques, à commencer par celle de Bernard Cerquiglini selon laquelle l'auteur ne serait tout simplement pas une idée médiévale.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 163-164.

Pourtant, notre recherche se place bel et bien dans la continuité du geste théorique de ces spécialistes, qui a jeté la lumière sur le fait que l'auteur n'était pas une réalité rattachée de façon naturelle et transhistorique au texte littéraire, mais qu'il s'agissait d'un phénomène historiquement et culturellement déterminé. En outre, comme nous aurons l'occasion de le développer plus loin, un ouvrage tel que le *Mirage des sources* sera particulièrement important dans notre étude, du fait qu'il a attiré l'attention sur la part de jeu et d'ironie avec laquelle la notion d'auteur a pu être manipulée dans les textes littéraires de langue romane. De façon générale, les travaux de Roger Dragonetti, Paul Zumthor et de Bernard Cerquiglini symbolisent un moment clé dans l'histoire de la médiévistique et des sciences humaines, au cours duquel l'auteur, en tant qu'emblème d'une certaine définition de la modernité, a cessé de revêtir un caractère évident dans l'appréhension du texte littéraire médiéval, dont les trois médiévistes cherchaient à restituer l'altérité. C'est en ce sens qu'ils fondent notre démarche.

En nous plaçant dans la lignée de ces travaux, nous chercherons dans la suite de cette introduction à explorer l'un de leurs points aveugles les plus importants, qui réside précisément dans la confusion qu'ils opèrent eux aussi entre les notions historiquement distinctes d'auteur et de sujet. Tenace, car fondatrice, comme nous l'avons vu, d'une certaine définition de la modernité, la fusion de l'auteur et du sujet a également déterminé la manière dont beaucoup de critiques et de théoriciens ont décrit et continuent d'appréhender la question de l'auteur au Moyen Âge. Or c'est cette notion d'auteur qui constitue seule, en tant que *fonction* éditoriale qui participe de la réception manuscrite des textes médiévaux, le principal, si ce n'est l'unique propos de notre étude. Mais pour restituer l'altérité et la spécificité de cette fonction, il faut identifier, au préalable, les mouvances théoriques qui ont contribué à en déterminer l'appréhension à l'âge de la modernité.

On peut identifier grossièrement trois axes critiques qui, dans l'histoire des études médiévales, ont été employés pour traiter de la question de l'auteur, généralement de concert avec celle de la subjectivité. Un premier axe, héritier du romantisme, applique avec plus ou moins de conviction et de réussite le modèle de l'auteur-sujet moderne à la réalité du texte médiéval. Un deuxième axe, né en grande partie des mouvements structuralistes, psychanalytiques et antihumanistes, exploite et insiste sur le caractère

inopérant du duo notionnel auteur-sujet dans l'analyse des textes du Moyen Âge. Un troisième axe, enfin, rassemble des études beaucoup plus diverses qui tentent de faire valoir la pertinence du prisme de l'auteur dans la lecture de certains textes médiévaux, tout en prenant acte – ne serait-ce que pour les disqualifier – des apports de la pensée antihumaniste. Cette « troisième voie » est, à plusieurs égards, celle dans laquelle nous nous situons, puisque nous tenterons bel et bien de faire valoir ici l'existence d'une certaine conception de l'auteur dans la réception des manuscrits vernaculaires du Moyen Âge central. Mais nous nous distancierons cependant de ce qui, dans ces travaux issus du « troisième axe », peut s'apparenter à une étude, voire à une réhabilitation du sujet moderne et de ses avatars par le truchement de l'auteur médiéval. La présente étude s'inscrit avant tout dans le sillage des quelques travaux qui ont fait de l'analyse du phénomène de l'attribution, au Moyen Âge, de textes manuscrits à un nom propre donné, c'est-à-dire la *fonction*-auteur, le cœur de leur propos.

L'auteur médiéval à l'âge du romantisme

À première vue, il peut y avoir quelque chose de contradictoire à vouloir réunir sous l'étiquette unificatrice de « romantisme » les différentes options critiques qui, jusque dans les années 1960 au moins, caractérisaient majoritairement l'étude du passé médiéval et de ses textes. Ce paradoxe prend la forme d'une conscience, par les critiques et les penseurs du XIX^e siècle que l'époque médiévale et sa littérature constituaient non seulement un point de départ d'une évolution menant à l'époque moderne, mais également le lieu d'une certaine « pureté », associée à la naïveté de l'enfance, qui n'est finalement pas très éloignée du portrait du Moyen Âge dressé par Burckhardt.

La théorie de l'auteur qui en découle est duelle : d'un côté, certains écrivains romantiques ont pu célébrer le génie d'œuvres anonymes et collectives telles que les emblématiques « cathédrales gothiques », qui seraient, selon Victor Hugo, « moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; plutôt l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie⁶⁰ ». Selon cette même perspective « collective » les

⁶⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris. 1482*, Paris, Imprimerie Nationale / Ollendorff, 1904 [1831], p. 90. Voir également, à la même page, le discours de Victor Hugo sur le nom d'auteur : « L'homme, l'artiste, l'individu s'effacent sur ces grandes masses sans nom d'auteur ; l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise. Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon. »

travaux philologiques ont pu intégrer l'étude de certains poètes à la mise en valeur d'un génie national dont on cherchait, au XIX^e siècle, les racines médiévales. En effet, on peut rappeler brièvement ce fait connu selon lequel les études médiévales sont « nées » en même temps que la pensée nationaliste, et que la valorisation des grands textes et poètes du passé servait une cause de défense et d'illustration des langues nationales et des patries qui leur étaient rattachées. On peut citer à titre d'exemple la fameuse hypothèse des origines germaniques, collectives et anonymes des chansons de geste qui, dès les premières heures des études médiévales, a préoccupé les pionniers de la discipline, des frères Grimm à Gaston Paris⁶¹. À un niveau qui concerne plus directement les auteurs de notre corpus, on peut aussi souligner que le philologue belge Auguste Scheler, éditeur de Watriquet de Couvin, de Jean et de Baudouin de Condé, déplore tout autant la médiocrité des productions des poètes qu'il publie qu'il se félicite d'augmenter, grâce à ces auteurs, la taille de la « galerie des anciens écrivains nationaux⁶² » dont peut s'enorgueillir la Belgique.

Mais d'un autre côté, les critiques textuels, et la discipline de la philologie médiévale qui se constitue à la même époque ont fréquemment appliqué – tout en se

⁶¹ Et ce avant que Joseph Bédier – non sans certaines motivations nationalistes et antiallemandes fortement liées au contexte du début du XX^e siècle –, n'argue plutôt en faveur d'une vision selon laquelle ces poèmes épiques, à commencer par la célèbre *Chanson de Roland*, étaient le fait d'auteurs individuels, refusant par conséquent une embarrassante généalogie germanique. Sur cette question, on pourra consulter la synthèse de Michel Zink, *Le Moyen Âge. Littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Phares », 1990, p. 37-41. Voir aussi Maurice Delbouille, *Sur la genèse de la Chanson de Roland*, Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1954 ; André Burger, *Turolde. Poète de la fidélité. Essai d'explication de la Chanson de Roland*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1977 ; Jean Dufournet, *Cours sur la Chanson de Roland*, Paris, Centre de documentation universitaire, coll. « Cours de Sorbonne », 1972 et, plus récemment, Alain Corbellari, *Joseph Bédier, écrivain et philologue*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1997.

⁶² *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean*, éd. par Auguste Scheler, Bruxelles, Devaux, 1866-1867, t. I, p. VII. Plus tôt dans l'introduction de cette même édition Auguste Scheler s'exprime dans les termes suivants pour évaluer le talent de Baudouin et de Jean : « L'éditeur des poésies renfermées dans ce volume [...] reconnaît volontiers que les produits de la muse de Baudouin de Condé, ainsi que ceux de son fils Jean, [...] sont tout aussi peu propres à jeter quelque lumière nouvelle sur des problèmes de science littéraire, historique ou archéologique, qu'à procurer des jouissances intimes par la beauté harmonieuse et l'élégance de la forme, ou par l'originalité des conceptions qu'ils expriment ». *Ibid.*, p. V. L'édition des *Dits de Watriquet de Couvin*, éd. par Auguste Scheler, Bruxelles, Devaux, coll. « Académie Royale de Belgique, 1868 contient le même genre de commentaires esthétiques, ainsi que les mêmes justifications « nationalistes ». Voir, par exemple, la p. VII de l'édition. Sur cette question, que Gabriele Giannini soit remercié d'avoir attiré notre attention sur la contribution plus récente de Craig Baker, « Auguste Scheler (1819-1890) et la philologie française en Belgique », dans Emili Casanova et Cesáreo Calvo (éd.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas, (València, 6-11 de setembre de 2010)*, Berlin, De Gruyter, vol. 7, 2013, p. 489-500.

désolant cycliquement de son inefficacité – le paradigme de l'« écrivain-individu romantique », de même que celui de la propriété intellectuelle et du « génie littéraire », pour appréhender à la fois l'esthétique des poèmes médiévaux, et les modes de transmission de ces derniers. Selon ce paradigme, l'auteur est ainsi, tout d'abord, une option théorique pour rendre compte du mode de production et de diffusion du texte poétique médiéval. Ce mode, qui a été résumé dans l'*Éloge de la variante* de Bernard Cerquiglini⁶³, n'a pas nécessairement revêtu l'uniformité qu'on lui prête désormais. Mais il tendait à percevoir le fait textuel médiéval, antérieur à l'invention de l'imprimerie et donc irrémédiablement « variant » ou « mouvant », comme un *problème* à résoudre pour remonter à l'intention et à la parole de l'auteur, selon un schéma d'interprétation semblable à celui valorisé par la critique beuvienne de la littérature. On considérerait autrement dit que les différentes versions textuelles d'une même œuvre, lorsqu'elles n'étaient pas autographes, c'est-à-dire transcrites de la main même de leur auteur, comme autant de corruptions du sens original voulu par ce même auteur. La notion d'auteur, de son intention, voire de son génie, pensé selon un schéma romantique, constituait donc une aune à laquelle se mesurait non seulement la qualité linguistique d'un texte donné, mais également sa pertinence culturelle et sa valeur dite « littéraire ». Autrement dit, l'influence d'une conception moderne de la propriété intellectuelle et du génie poétique servait, d'une part, à orienter l'édition des textes en distinguant « intention auctoriale » de la variante de copiste. Mais d'autre part, elle constituait également une sorte d'étalon pour formuler des jugements proprement esthétiques entre différentes œuvres, de même que la porte d'entrée privilégiée pour l'interprétation d'un texte.

La conception « auctoriale » de la littérature médiévale se fait ainsi sentir dans les jugements d'ordre poétique et moral que les premiers médiévistes formulaient au sujet de certains textes que l'on a pu présenter dans des termes de « plagiat » : pour Arthur Långfors, par exemple, Guiot de Provins a été « plagié » par Geoffroi de Paris, signataire de la *Bible des sept états du monde*⁶⁴. De même, « l'auteur anonyme » du *Lancelot-Graal* aurait été, selon Ferdinand Lot, « pillé » par ce « marmiton de la littérature » qu'est

⁶³ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, op. cit.

⁶⁴ Arthur Långfors, *Li regrés Nostre Dame par Huon le Roi de Cambrai*, Paris, Honoré Champion, 1907, p. CCXXVIII.

Manessier⁶⁵. D'un point de vue de l'analyse littéraire, les ouvrages aux méthodes et aux titres lansonniens tels que le *Chrétien de Troyes : l'homme et l'œuvre* de Jean Frappier n'étaient pas rares dans ce contexte⁶⁶. Même si, comme on le verra, ce modèle de lecture n'est pas aussi anachronique qu'il n'y paraît pour l'époque médiévale, il pouvait accoucher de curieuses constructions herméneutiques concernant certaines œuvres jugées anonymes. C'est le cas du *Lancelot* en prose, mais également de la *Chanson de Roland*, dont on s'efforçait parfois de situer les préférences, la patrie et la personnalité de leur auteur, censées refléter le sens de l'œuvre et vice-versa⁶⁷.

L'effet que produisent ces études pionnières de la médiévistique n'est pas nécessairement celui d'une projection parfaitement anachronique de la part des philologues. Ces derniers se basent effectivement sur l'existence, bien réelle, de certains noms d'auteurs et indications contextuelles présents dans les textes, ou encore de certains autographes des poètes tels que Pétrarque et Christine de Pizan. La présente étude reviendra par ailleurs en détail sur le fait qu'un certain nombre de techniques de présentation et d'appréhension des textes littéraires médiévaux, et notamment le modèle de type « la vie et l'œuvre », possèdent en fait des racines médiévales et antiques et influencent en profondeur la présentation et le sens des manuscrits que nous étudierons ici. Cependant, l'application systématique d'un modèle moderne et « subjectif » de propriété intellectuelle, de génie romantique individuel sur les œuvres du passé produit assurément une impression d'homogénéisation, et même de dissimulation de la spécificité du contexte médiéval.

⁶⁵ « [La *Troisième Continuation*] est une production misérable dont l'auteur pille le *Lancelot-Graal* sans y rien comprendre, dépourvu d'originalité et de goût, ce Manessier n'est qu'un marmiton de la littérature ». Ferdinand Lot, « Les auteurs du *Conte du Graal* », *Romania*, t. LVII, n° 1, p. 127.

⁶⁶ Jean Frappier, *Chrétien de Troyes : l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, coll. « Connaissance des lettres », 1957 ; Henry Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Halle*, Paris, Hachette, 1898 ; Frédéric Pluquet, *Notice sur la vie et les écrits de Robert Wace, poète normand du XIII^e siècle*, Rouen, J. Fère, 1824 ; Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort, « Notice sur la vie et les écrits de Marie de France », dans *Poésies de Marie de France. Poète anglo-normand du XIII^e siècle, ou recueil de lais, fables et autres productions de cette femme célèbre*, Paris, Marescq, 1832, p. 1-23 ; etc. Voir aussi l'organisation de l'ouvrage de Charles-Victor Langlois, *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, t. XXXV, 1921.

⁶⁷ Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de l'École des Hautes Études », 1918 et Alexandre Micha, « Études sur le Lancelot en prose. II. L'esprit du Lancelot-Graal », *Romania*, t. LXXXII, n° 327, 1961, p. 357-378 ; voir aussi les hypothèses sur Turol, « auteur » de la *Chanson de Roland*, que Propser Boissonnade plaçait par exemple à Tudela, en Espagne, dans *Du nouveau sur la Chanson de Roland. La genèse historique, le cadre géographique, le milieu, les personnages, la date et l'Auteur du poème*, Paris, Honoré Champion, 1928, notamment p. 484-486.

On comprend dès lors que les formulations polémiques d'inspiration foucaldienne ou encore nietzschéenne de Paul Zumthor, de Roger Dragonetti et de Bernard Cerquiglini concernant l'inexistence de la figure de l'auteur dans les lettres vernaculaires médiévales sont avant tout le reflet inversé de cet état de la médiévistique à laquelle ils avaient été formés. Elles sont également, comme nous l'avons déjà dit, l'indication d'un certain climat théorique de remise en question de la pertinence esthétique de la notion d'auteur, mais également du statut ontologique de l'individu, de l'homme et du sujet, ainsi que de leur valeur inhérente, universelle et transcendante. C'est dans ce climat qu'ont été publiées plusieurs études de longue haleine sur la notion d'auteur dans la littérature de langue d'oïl du Moyen Âge qui se revendiquaient du structuralisme, de la psychanalyse, et plus généralement d'une vogue théorique désirant illustrer que la période médiévale se conformait bien à un paradigme esthétique où le « sujet parlant » se dissoudrait dans une langue anonyme.

L'auteur, le sujet faillé et la « langue qui parle »

Contre le paradigme romantique et individualiste, les lectures antihumanistes, psychanalytiques et/ou structuralistes de la littérature médiévale de langue d'oïl ont grandement délaissé la question de l'auteur, soudain jugée inadaptée à la réalité d'un Moyen Âge dont on avançait désormais qu'il était indifférent à la notion moderne de subjectivité. En lieu et place du règne de l'auteur-sujet souverain, une nouvelle génération de médiévistes a favorisé, comme nous le disions, une vision de la littérature médiévale changée en une « langue qui parle » et qui « s'immisce dans les failles du désir⁶⁸ ». Même si de telles formulations ont pu revêtir un caractère évident pour ceux qui les employaient, il n'est pas superflu de rappeler explicitement ici leurs origines psychanalytiques et lacaniennes. Ainsi, le concept de *Spaltung* (« la fente »), cette « rupture de la continuité inaugurale de soi à soi⁶⁹ » que Jacques Lacan impute à l'institution du langage, a pu être présenté comme une alternative à l'auteur-sujet en tant que matrice du discours littéraire en général, et de la production médiévale en particulier. Beaucoup d'études sur la littérature du Moyen Âge parues après la « mort » conjointe de

⁶⁸ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 68.

⁶⁹ Cité dans Anika Lemaire, *Jacques Lacan. Les jalons de sa pensée*, Liège, Mardaga, 1997 [1977], p. 104.

l'auteur et du sujet exploitent ainsi ce concept de « fente » pour montrer que même les textes médiévaux qui semblent être attribués à des noms d'auteurs potentiellement dotés d'une épaisseur référentielle, tels « Guillaume de Machaut » et « Chrétien de Troyes », seraient avant tout les émanations d'une « coupure », d'une « division » ou, à la rigueur, d'un sujet qui n'a plus d'autre choix que d'être « faillé » et de laisser transiter en lui la « langue qui parle »⁷⁰.

À la périphérie de ces analyses lacaniennes du discours poétique médiéval, des travaux plus proprement structuralistes ont eux aussi abordé la question de l'auteur médiéval du point de vue de la « langue qui parle ». C'est notamment le cas de l'une des rares études de grande envergure en français portant exclusivement sur la figure de l'auteur dans les lettres de langue d'oïl du XIII^e siècle en général, à savoir l'ouvrage *Figures et fonctions de l'écrivain au XIII^e siècle*, d'Anne Berthelot⁷¹. Située à mi-chemin entre l'essai polémique et l'étude de textes, l'ouvrage d'Anne Berthelot se laisse difficilement résumer à une seule thèse ou à un point de vue unique. On peut tout de même observer qu'elle revendique, de par son titre, un héritage foucaldien tout en affirmant à plusieurs reprises que les figures autoriales inscrites dans les textes médiévaux du XIII^e siècle sont peut-être avant tout une « personnification de la notion abstraite d'écriture »⁷². Bien qu'elle embrasse un corpus très vaste, qui va des hagiographies de Rutebeuf à la poésie de Gautier de Coinci, en passant par les *vidas* de

⁷⁰ On se reportera par exemple aux remarques sur le « sujet faillé » dans Jacqueline Cerquiglini, « *Un engien si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 1985, ou encore à l'usage lacanien de l'anneau de Möbius appliqué à Guillaume de Lorris et Jean de Meun, auteurs du *Roman de la Rose* dans Alexandre Leupin, « The *Roman de la Rose* as a möbius strip (on interpretation) », dans Virginie Greene (dir.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, op. cit., p. 61-75 et « L'hérésie littéraire. Paradigmes textuels dans le *Roman de la Rose* », dans Catherine Bel et Herman Braet, *De la Rose. Texte, Image, Fortune*, Louvain-Paris-Dudley, MA, Peeters, coll. « Synthema », 2006, p. 59-80. Du même auteur, voir aussi, sur la *Spaltung* spécifiquement, « La faille et l'écriture dans les continuations du *Perceval* », *Le Moyen Âge*, vol. 88, n° 2, 1982, p. 237-269. Parmi l'abondante littérature critique psychanalytique portant sur la littérature médiévale et ses figures d'auteur, on pourra également consulter Jean-Charles Huchet, « L'écrivain au miroir dans les "Vidas" et le roman occitan », *Le Moyen Âge*, t. XCVI, n° 1, 1990, p. 81-92, « Le nom et l'image, de Chrétien de Troyes à Robert de Boron », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 2, p. 1-16 et *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une clinique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, ou encore Wagih Azzam, « Le printemps de la littérature. La translation dans "Philomena" de "Crestiens li Gois" », *Littérature*, vol. 74, 1989, p. 47-62, et notamment p. 49.

⁷¹ Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal-Paris, Institut d'études médiévales-Vrin, coll. « Publications de l'Institut d'études médiévales », 1991.

⁷² *Ibid.*, p. 11 et 38.

troubadours, le véritable centre de gravitation de son ouvrage demeure le genre romanesque, qui aurait influencé, selon Anne Berthelot, l'ensemble des figurations de l'écrivain vernaculaire au Moyen Âge. Ainsi le XIII^e siècle aurait été l'époque où se serait écrit le « roman de l'écrivain⁷³ », c'est-à-dire une série d'expérimentations tâtonnantes où les textes auraient d'abord et avant tout mis en abyme la question de leur origine – de leur auteur – sur le mode de l'affabulation romanesque. L'exemple des grands cycles en prose, tels que le *Lancelot* et le *Tristan* en prose, permettrait selon Anne Berthelot d'illustrer en premier lieu cette thèse.

Selon le paradigme romantique, la critique philologique s'efforçait essentiellement d'établir, grâce aux outils de la recherche contextuelle, que Robert de Boron était l'auteur du *Merlin*, ou que Gautier Map, clerc de la cour du roi Henri II Plantagenêt dont le nom est apposé au cycle de la *Vulgate*, ne pouvait être l'auteur de la *Queste del Saint Graal*, roman d'inspiration cistercienne du premier quart du XIII^e siècle, ni de la totalité du cycle de la *Vulgate*. Anne Berthelot s'efforce pour sa part de montrer que les noms tels que Robert de Boron, Gautier Map et même Luce del Gast sont avant tout des fonctions inscrites dans le texte de la *Vulgate* et du *Tristan* en prose respectivement qui reflètent paradoxalement, de par leur caractère apocryphe, la nature anonyme et autarcique de l'écriture. En tant qu'instances qui assument la responsabilité de la diégèse, les figures d'auteurs inscrites dans les grands cycles narratifs en prose sont concurrencées par des personnages romanesques tels que Merlin et Blaise ou encore par les nombreux renvois au *Conte* (« Or dist li contes »), qui ne seraient que quelques-uns des reflets possibles de l'anonymat et de l'autonomie de la littérature médiévale du XIII^e siècle⁷⁴.

L'approche d'Anne Berthelot se place donc dans la continuité du point de vue initié par Roger Dragonetti, qui avait déjà entrepris de montrer que l'écriture romanesque médiévale procédait à un « mirage des sources » pour mieux rendre apparente sa capacité à se générer d'elle-même⁷⁵. Jadis appréhendés selon le paradigme de l'auteur romantique,

⁷³ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁴ Voir Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain*, op. cit., p. 407-523 notamment.

⁷⁵ Roger Dragonetti, *Le mirage des sources*, op. cit. Dans une lignée théorique analogue, voir Katalin Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XI^e-XIII^e siècles)*, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, coll. « Litteraria », 1992.

des noms tels que Chrétien de Troyes, qui suggère la *translatio studiorum*⁷⁶, François Villon, qui fait s'entrechoquer la « franchise » et la « vilenie »⁷⁷, ou Jean Renart, un nom empreint de « guille »⁷⁸, deviennent chez Roger Dragonetti des signifiants poétiques qui ne font rien d'autre que d'annoncer, de façon métapoétique, le contenu même des œuvres auxquelles ils sont apposés⁷⁹.

Parce que nous nous concentrons nous aussi sur l'auteur en tant que *fonction* textuelle, nous reprendrons certains aspects de la perspective théorique d'Anne Berthelot et de Roger Dragonetti, et plus généralement des approches d'inspiration structuraliste et/ou lacanienne. Celles-ci permettent notamment de rendre compte de la part de distance critique avec laquelle certains noms d'auteur ont pu être apposés dans les textes poétiques de langue d'oïl. Mais en nous concentrant sur des documents qui attestent de la réception manuscrite historique de la fonction-auteur, nous entendons envisager les textes médiévaux et leurs auteurs présumés à l'aune de leur contexte, de telle sorte que le paradigme que nous adoptons n'est pas celui d'une « langue qui parle » qui serait esthétiquement et ontologiquement autonome. De fait, au lieu de proclamer que l'auteur médiéval est systématiquement une émanation de la notion abstraite d'écriture, nous mettrons plutôt en lumière le fait que certains manuscrits de langue d'oïl ont combiné la logique du « mirage des sources » et du rapport distancié à l'auteur à un effort éditorial concerté et appliqué de bâtir, dans l'histoire, des figures autoriales dotées d'une certaine épaisseur référentielle. Ce faisant, nous nous plaçons partiellement dans le sillage d'études qui ont tenté de réhabiliter autrement que les structuralistes la pertinence du concept d'auteur dans l'appréhension du texte littéraire médiéval, et qu'il nous faut désormais présenter.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 12 et Roger Dragonetti, *La Vie de la lettre au moyen âge. Le Conte du Graal*, Paris, Seuil, 1980, p. 101 et *sq.*

⁷⁷ Roger Dragonetti, « Le contredit de François Villon », *Modern Languages, Notes*, t. XCVIII, n° 4, 1983, p. 595-623.

⁷⁸ Roger Dragonetti, *Le mirage des sources*, p. 12-13.

⁷⁹ Voir aussi les remarques de Roger Dragonetti sur Jean Maillart dans « Qui est l'auteur du *Comte d'Anjou* ? », *Médiévales*, n° 11, 1986, p. 85-95.

(Re)naissances de la subjectivité littéraire

De façon contemporaine, et en opposition souvent ouverte au mode d'appréhension psychanalytique, structuraliste et « spéculaire » de la figure d'auteur dans les lettres médiévales, se développe une approche critique de la notion d'auteur au Moyen Âge que l'on pourrait qualifier de « néo-humaniste », et qui s'inscrit dans une tendance plus vaste de « retour à l'individu » opéré par la critique littéraire et les sciences humaines des années 1980⁸⁰. En réaction à des perspectives critiques jugées trop structuralistes et anti-individualistes, cette vogue théorique tend généralement à ressusciter l'homme individuel en tant que concept heuristique opératoire et en tant qu'outil d'investigation historiographique. Elle accepte avec plus ou moins de distance l'idée d'une relativité de la souveraineté romantique et moderne du *sujet*, mais elle choisit néanmoins de partir du sujet pour explorer la manifestation contingente et *personnelle* des structures et des déterminismes qui constituaient l'objet premier des sciences humaines dans les années 1960. Du point de vue de l'analyse littéraire, cette perspective s'empare à nouveau de la figure de l'auteur, mais *à partir de* la notion de sujet et de subjectivité. Cette perspective relativise en partie le caractère naturel et transhistorique de l'auteur-sujet, et constitue à cet égard une influence majeure de notre travail. En revanche, elle a pu engendrer des travaux qui ont fonctionné comme des réhabilitations partielles d'une conception de l'auteur et du sujet romantiques dont nous tenterons par ailleurs de nous distinguer.

Avec le recul, le célèbre ouvrage de Michel Zink, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*⁸¹ paraît se placer à la frontière entre une perception romantique de la subjectivité et de l'individu et une vision du sujet qui prenne en compte les remises en question issues de l'antihumanisme. L'étude de Michel Zink se présente comme une réponse directe à « la critique immanente » qui, comme celles de Roger Dragonetti, s'attachait « à mettre en doute jusqu'à la notion d'auteur⁸² ». Mais tout en refusant de retourner à une analyse de la littérature française des premiers temps qui voudrait

⁸⁰ Sur les liens entre le « retour à l'individu » et la discipline des études médiévales, on se référera à l'introduction, très complète, de l'ouvrage de Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2005, p. 7-29.

⁸¹ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985.

⁸² *Ibid.*, p. 5.

systématiquement chercher « l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur⁸³ », Michel Zink se revendique, dans le titre même de son œuvre, d'une modernité esthétique et épistémologique qu'incarne le terme de *subjectivité*.

Il importe de bien identifier les assises théoriques sur lesquelles repose cet ouvrage essentiel dans la manière dont l'historiographie littéraire contemporaine appréhende la question de l'auteur au Moyen Âge de concert avec la notion de subjectivité. Pour justifier son approche, le médiéviste se place certes dans la continuité des théories du langage et de l'énonciation qui, telles celles d'Émile Benveniste, placent à la même époque la subjectivité de l'énonciateur individuel au cœur de la grammaire et du processus signifiant⁸⁴. Mais il se réclame également d'une approche explicitement *hégélienne*, qui présente le Moyen Âge, et notamment le XIII^e siècle, comme le premier âge d'une « passion de l'individu⁸⁵ » déjà romantique :

Pour Hegel, cependant, qui envisage l'évolution de l'art à l'échelle de l'humanité, l'art du Moyen Age est un art romantique. Il désigne, en effet, comme art symbolique l'art antérieur à l'Antiquité gréco-romaine ou extérieur à son champ d'extension; ses exemples favoris sont l'art indien et l'art égyptien. L'art classique est pour lui celui de l'Antiquité grecque ou romaine, l'art romantique celui des Temps modernes, c'est-à-dire l'art de l'Occident pendant la période qui s'étend depuis le triomphe du christianisme jusqu'à nous. Ainsi, non seulement le Moyen Age appartient à la période de l'art romantique, mais encore il y occupe une place essentielle, puisqu'il constitue le premier moment de cette période, et il en est particulièrement représentatif à cause de la place qu'il fait à la religion chrétienne.⁸⁶

Outre le fait qu'il reprend, avec une distance somme toute minime, une téléologie de l'histoire et de l'histoire de l'art mise au point par Hegel, Michel Zink reconduit toute une tendance de l'historiographie des XIX^e-XX^e siècles qui, contre (ou parallèlement à) Burckhardt, est allée chercher dans le Moyen Âge non plus l'Autre ni l'envers de la modernité, mais ses racines, pour ne pas dire son enfance. Comme le dit très clairement Michel Zink : « L'enfance de la littérature française, c'est-à-dire à la fois le moment

⁸³ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 7-8 ; Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », [1958], *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966 [1958], p. 258-266.

⁸⁵ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, *op. cit.*, p. 15-16.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

historique de son apparition et l'élaboration de la notion de littérature dans le domaine français, est [...] marquée par la prise de conscience de la subjectivité⁸⁷ ».

D'un point de vue historiographique, cette quête des origines du *sujet* et de l'individu par lui-même dans l'histoire médiévale a pris la forme de l'ouvrage de Charles H. Haskins intitulé, comme un écho à Burckhard, *The Renaissance of the twelfth century*⁸⁸. Chez les médiévistes, américains notamment, elle a généré une foule d'études sur ce que la critique a nommé par la suite la « découverte de l'individu » au Moyen Âge. Toutes ces études n'ont pas nécessairement opté pour un ton à la fois évolutionniste et triomphaliste qui confère une valeur positive à l'individu, voire à l'individualisme, à l'instar de *The Discovery of the Individual* de Colin Morris (paru en 1987), de même qu'à ce qu'on a nommé « l'humanisme » de certains médiévaux tels que Jean de Salisbury, Hugues de Saint-Victor ou encore l'emblématique Abélard⁸⁹. En revanche, elles tendent à chercher dans l'époque médiévale les sources et les racines d'une conception moderne de l'homme individuel et du « sujet » et de la modernité. C'est sans doute à juste titre que Jean-Claude Schmitt a qualifié de « fiction historiographique » cette quête de la naissance de l'individu moderne que les historiens font remonter, selon les cas, à Augustin, au Moyen Âge central ou encore au *trecento* italien⁹⁰.

L'ouvrage de Michel Zink sur la *subjectivité littéraire* au XIII^e siècle participe de cette vogue et explore les traces d'une « inscription du sujet » à l'époque où la langue vernaculaire entre pour la première fois et pour de bon dans les lettres et devient littérature. Selon Michel Zink, cette littérature tend alors à favoriser l'essor

⁸⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁸ Charles Homer Haskins, *The Renaissance of the twelfth century*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1971 [1927].

⁸⁹ Colin Morris, *The Discovery of the individual. 1050-1200*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Medieval Academy reprints for Teaching », 1991 [1972]. Pour des études plus nuancées sur la notion d'individu au Moyen Âge, voir de Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge, op. cit.* ; Carolyn Bynum, « Did the Twelfth century discover the individual? », *Journal of Ecclesiastical History*, 31, 1980, p. 1-17 ; repris dans *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 82-109. Pour un état de la question en amont de la « renaissance du XII^e siècle », voir par exemple Barbara H. Rosenwein, « Y avait-il un “moi” au haut Moyen Âge ? », *Revue historique*, vol. 1, n° 633, 2005, p. 31-52 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-historique-2005-1-page-31.htm> Consulté le 5 février 2020.

⁹⁰ Jean-Claude Schmitt, « La “découverte de l'individu” : une fiction historiographique ? », dans *La Fabrique, la Figure et la Feinte. Fictions et statuts de la fiction en psychologie*, Paris, Vrin, 1989, p. 213-236 ; repris dans *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 241-262.

d'individualités poétiques dont la personnalité s'exprime dans une littérature fondée sur les « confidences », l' « anecdote » et le « roman du moi »⁹¹. Michel Zink explore alors les traces de cette subjectivité dans les *Vers de la Mort*, d'Hélinand de Froidmont, dans la poésie dite « personnelle » d'un Rutebeuf ou d'un Adam de la Halle, mais aussi chez Guibert de Nogent, Abélard et Raymond Lulle, dépassant le seul domaine de la langue vernaculaire pour penser les différentes facettes de l'expression de la « subjectivité » dans un XIII^e siècle aux contours chronologiques plutôt souples.

De la contribution de Michel Zink, nous retiendrons en premier lieu la précaution avec laquelle le médiéviste traite, dans ses analyses, des figures d'auteurs comme des personnages inscrits dans les textes. Conscient du caractère sinon fictif, du moins de la part de mise en scène qui caractérise les confidences « autobiographiques » dont il traque les manifestations dans la poésie du XIII^e siècle, Michel Zink traite la question de l'auteur avec une distance que la philologie traditionnelle pratiquait peu. Nous imiterons cette démarche, qui s'avère en fait être assez proche des études structuralistes que Michel Zink fustige par ailleurs. Cependant, il ne s'agira plus pour nous d'étudier le lien que peuvent entretenir les figures autoriales de langue d'oïl avec la « subjectivité ». En outre, nous aurons l'occasion de nuancer plusieurs fois la théorie centrale de la *Subjectivité littéraire*, selon laquelle l'ouverture de la poésie de langue d'oïl à une lecture de type « autobiographique » serait un phénomène nouveau au XIII^e siècle, annonciateur d'une mutation dans la conscience littéraire.

Mais pour l'heure, il est nécessaire d'évoquer les autres études qui, de concert avec l'ouvrage de Michel Zink, ont joint l'étude de l'auteur médiéval à celle d'un « sujet » revivifié, et ce dans le domaine de la critique anglophone, principalement. Ces études se répartissent en fait en deux avenues heuristiques concomitantes, représentées d'une part par les travaux de Sarah Kay, et de l'autre par ceux de Sylvia Huot, qui ne confèrent pas aux notions d'auteur et de sujet la même signification, ni la même importance heuristique.

⁹¹ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, op. cit., p. 47 et sq.

D'une part, dans les années 1990, avec *Subjectivity in troubadour lyric*⁹², Sarah Kay s'empare du terme de subjectivité pour lui conférer des résonnances sensiblement distinctes de ce qu'on trouve dans *La subjectivité littéraire* de Michel Zink. La subjectivité à laquelle s'intéresse Sarah Kay n'est plus tout à fait celle, balbutiante et individualiste, qui mènerait nécessairement à l'avènement de l'individu moderne, « conscient de lui-même ». Il s'agit plutôt de la conception quasi-pénale du sujet d'inspiration foucaldienne évoqué précédemment, et qui a partie liée avec la notion d'*assujettissement*, ou encore, comme diraient certains, de *subjectivation*. Cette notion rend compte de la façon dont un individu donné peut être pris dans un réseau de représentations surdéterminantes qui quadrillent et définissent à la fois le regard qu'il peut porter sur lui-même et la manière dont il se représente et communique avec le monde et les autres *sujets* qui l'environnent⁹³. En optant pour un point de vue résolument synchronique, et en s'intéressant à la poésie des troubadours et des trobairitz, Sarah Kay explore dans son ouvrage la manière dont la poésie lyrique courtoise du Moyen Âge a produit des discours qui explorent les différents déterminismes qui définissent le sujet de l'énonciation poétique. Grâce aux apports de la critique féministe notamment, elle s'intéresse à la manière dont le genre (entendu au sens de « personnage social construit autour de la différence biologique sexuelle perçue des individus humains »), de même que les notions d'*intertextualité* et de genre littéraire (c'est-à-dire les différents réseaux de textes et de règles poétiques qui précèdent et orientent la prise de parole poétique) constituent une série de discours préexistants avec lesquels les figures auctoriales de troubadours et de trobairitz composent pour penser les mécanismes de leur discours et de leur identité poétiques.

Reprise dans une série d'études majoritairement anglophones portant de près ou de loin sur la question de l'auteur et de figures auctoriales au Moyen Âge, cette conception foucaldienne du sujet *assujetti* à différents « régimes de vérité », a pu servir de vecteur à des excursions dans divers espaces théoriques et critiques qui ont pour point commun de penser la définition de l'être humain individuel dans un rapport dialectique aux structures discursives qui le surdéterminent. Elle tend aussi à privilégier une

⁹² Sarah Kay, *Subjectivity in troubadour poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in French », 1990.

⁹³ *Ibid.*, p. 1-6.

exploration du *sujet* (poétique ou non) à partir de ses marges et surtout des points aveugles de ces structures. La question de l'auteur et du *je* responsables de la parole poétique au Moyen Âge n'est évoquée, dans ces études, que dans la mesure où elle peut renseigner sur cette alchimie incertaine qui unit l'être humain individuel aux différents *textes* qui façonnent et dictent les contours de son identité. Héritière de Michel Foucault, mais ayant renoncé à se débarrasser entièrement de la notion moderne et occidentale d'*homme*, cette critique observe donc plutôt de quelle manière le discours poétique médiéval peut servir à explorer les frontières sexuelles (de genre), ethno-religieuses et animales de ce qui entre dans la définition du sujet moderne⁹⁴. Focalisée principalement sur la notion de sujet, et ce même lorsqu'il s'agit de tenter de la dépasser, cette première avenue théorique informera ponctuellement notre étude, moyennant quelques mises au point théoriques, comme nous le développerons plus loin lorsque nous parlerons de la notion de « singularité ».

From Song to Book

D'autre part, l'ouvrage – fondateur – *From Song to Book*⁹⁵, de Sylvia Huot, adopte une voie heuristique sensiblement distincte pour rendre compte de l'histoire de l'auteur. Il s'agit de la recherche de grande ampleur, la plus complète et surtout la plus influente à ce jour concernant la question bien précise de la construction des figures d'auteurs dans les manuscrits de langue d'oïl du Moyen Âge central. Cet ouvrage constituera donc une référence majeure, par rapport à laquelle nous nous positionnerons tout au long de la présente étude.

⁹⁴ Voir, entre autres, Peter Haidu, *The Subject Medieval/Modern. Text and governance*, Stanford, Stanford University Press, 2004 ; Catherine Atwood, *Dynamic dichotomy: the poetic I in fourteenth and fifteenth century French lyric poetry*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1998 [1994] ; Sara S. Poor, *Mechthild of Magdeburg and her book. Gender and the making of textual authority*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « The Middle Ages series », 2004 ; Burt Kimmelman, *The Poetics of authorship in the later Middle Ages. The emergence of the modern literary persona*, New York, P. Lang, coll. « Studies in the humanities », 1996 ; Peter Dronke, *Poetic individuality in the Middle Ages. New departures in poetry, 1000-1150*, Londres, Westfield College, University of London Committee for Medieval Studies, coll. « Westfield publications in medieval studies », 1986 [1970] ; Jeffrey Jerome Cohen (dir.), *The postcolonial Middle Ages*, New-York, Palgrave, coll. « The New Middle Ages », 2000 ; Judith Ann Peraino, *Giving voice to love: song and self-expression from the troubadours to Guillaume de Machaut*, New York, Oxford University Press, 2011 et Sarah Kay, *Animal skins and the reading self in medieval Latin and French bestiaries*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017.

⁹⁵ Sylvia Huot, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

D'un point de vue théorique et méthodologique, la contribution de Sylvia Huot possède un statut ambigu que nous ne cesserons d'invoquer pour mieux situer notre propos. En effet, *From Song to Book* a la particularité de reconduire tout à la fois une vision assez triomphaliste de l'histoire de la notion d'individu, de sujet, d'auteur et de paternité littéraire, tout en constituant l'une des premières études à poser les bases d'une « nouvelle codicologie », désireuse de refonder la manière d'aborder le texte médiéval dans le contexte de sa réalité manuscrite.

From Song to Book n'a pas pour objectif principal de raconter l'avènement des figures d'auteurs dans les manuscrits de langue d'oïl. Cette étude dont le sous-titre est « *The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*⁹⁶ » propose de retracer le passage progressif et présumé de la poésie lyrique de langue romane du domaine de l'oralité, du chant et de la performance à celui de l'écriture, du livre et de la poésie écrite. Ce changement de paradigme constitue le cadre général que la médiéviste emploie pour penser – avec un certain degré de détail – le phénomène plus précis de la construction de figures d'auteurs autour de collections manuscrites de poèmes.

Ainsi, Sylvia Huot analyse notamment les collections manuscrites d'auteurs de langue d'oïl qui font partie de notre corpus, telles celles de Chrétien de Troyes dans le BnF fr. 794, Adenet le Roi dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal, Adam de la Halle dans le BnF fr. 25566, Rutebeuf dans le BnF fr. 837, Baudouin et Jean de Condé dans le manuscrit 3524 de la bibliothèque de l'Arsenal et Watriquet de Couvin dans le BnF fr. 14968. Selon une vision ouvertement évolutionniste, ces recueils et ces figures d'auteurs sont placés au sein d'un paysage de manuscrits plus vaste, qui inclut les chansonniers de trouvères, mais aussi les compilations auctoriales de Jean Froissart et de Guillaume de Machaut, constituées dans la deuxième moitié du XIV^e siècle. Ces *codices* sont appréhendés comme les diverses manifestations du passage du chant au livre, dont l'une des conséquences serait, d'après Sylvia Huot, la mutation de la figure du poète récitant de langue d'oïl en un auteur inscrit dans un livre dont il contrôle de plus en plus les différentes facettes de la production, au fur et à mesure qu'il prend nouvellement conscience du caractère écrit de sa poésie. Guillaume de Machaut, figure d'auteur dont

⁹⁶ « La poétique de l'écriture dans les poésie lyrique et lyrique-narrative en ancien français. » Sauf mention contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

on croit savoir qu'il a surveillé la transmission manuscrite de ses propres œuvres⁹⁷ et qu'il était lui-même le compilateur de ses propres poèmes, est présenté comme le point culminant d'un siècle d'évolution du chant au livre, et du performeur à l'auteur livresque, figure qui se retrouve au centre d'un manuscrit qui lui appartient intégralement.

Dès lors, tout en accordant une attention nouvelle à la réalité manuscrite des œuvres médiévales, l'étude de Sylvia Huot applique une grille d'analyse qui approche l'avènement des figures autoriales dans les *codices* dans les termes d'une *new self-consciousness*⁹⁸ d'après laquelle ce seraient les auteurs historiques eux-mêmes qui auraient tenté de s'inscrire dans des manuscrits en exerçant un contrôle accru sur les modes de transmission matérielle de leur œuvre. En termes théoriques, lorsque la question de l'auteur est abordée dans *From Song to Book*, elle l'est principalement selon un point de vue qui tend à lui donner la consistance d'une figure historique et référentielle, un individu qui contrôle et sous-tend l'ensemble des actions liées à la transmission de son œuvre. Dès lors, on est en droit de se poser la question suivante : derrière le masque de cet auteur-compilateur et scripteur de ses propres œuvres, ne se cache-t-il pas une sorte d'« ancêtre » du sujet moderne et kantien, à la fois source et propriétaire de ses discours, de ses pensées et de ses représentations ?

De fait, ce point de vue que le « sens de l'histoire », depuis Guillaume de Machaut jusqu'aux droits d'auteur du XIX^e siècle, peut sembler confirmer, paraît dominer de façon plus ou moins implicite l'angle à partir duquel on aborde la question de l'auteur du point de vue des manuscrits. Comme nous l'aborderons longuement dans le chapitre 1 de notre analyse, bon nombre d'études plus récentes sur les figures d'auteurs dans les manuscrits médiévaux ont mêlé la question de l'inscription du nom de l'auteur dans ses œuvres à la question du contrôle et des manuscrits dits « autographes ». Ces études proposent systématiquement un point de vue qui tend à favoriser les exemples de *codices* dont on croit savoir qu'ils ont été transcrits ou supervisés par leurs auteurs dits « historiques ». Elles abordent quasiment toujours les manuscrits du Moyen Âge central comme un prélude aux exemples célèbres d'autographes du XIV^e et du XV^e siècle,

⁹⁷ L'étude de référence sur la question est celle de Sarah Jane Williams, « An author's role in fourteenth century book production: Guillaume de Machaut's "livre ou je met toutes mes choses" », *Romania*, t. XC, n° 360, 1969, p. 433-454.

⁹⁸ « Conscience de soi nouvelle », *Ibid.*, p. 211.

reconduisant, parfois avec un esprit de nuance, le paradigme du contrôle auctorial. Tout en remettant en cause l'idée romantique d'un auteur en pleine possession de ses moyens dont il conviendrait de restituer le *logos* originel pour atteindre son génie, ces études affirment parfois très clairement leur conception selon laquelle « tout texte littéraire médiéval a été composé par quelqu'un, un jour », et que ces « textes [...] sont assumés par l'individu qui en est le sujet⁹⁹ », comme l'avancait récemment Giuseppina Brunetti. De surcroît, même lorsqu'elles font preuve de nuance quant à l'infailibilité auctoriale, elles s'intéressent à la question de l'auteur dans les recueils du point de vue de la supposée personne historique – de Guillaume de Machaut à Pétrarque, de Jean Froissart à Christine de Pizan – qui serait le *primum mobile* du texte littéraire¹⁰⁰.

Évidemment tributaire des analyses et des données d'ouvrages fondateurs tels que *From Song to Book*, notre travail cherchera avant tout à compléter, à nuancer, voire tout simplement à mettre à jour les observations contenues dans ces travaux au regard de la disponibilité nouvelle des documents attestant de l'existence de l'auteur dans les *codices* médiévaux. Mais au regard de ces études pionnières, notre démarche visera à mieux mettre en valeur les phénomènes éditoriaux et culturels que l'étude conjointe de l'auteur et du sujet au Moyen Âge a, selon nous, éclipsés.

En effet, nous venons de voir qu'un bon nombre d'études influentes portant sur l'auteur médiéval ont été mêlées à ce débat cyclique et quelque peu circulaire concernant la subjectivité et, par extension, la modernité au Moyen Âge. En revenant sur les racines philosophiques et théoriques de ce problème fondamental d'histoire littéraire et culturelle, nous entendions nommer clairement cette confusion heuristique commune

⁹⁹ Expression de Giuseppina Brunetti, qui s'en remet notamment à la philosophie de Paul Ricœur, dans « Signature, autographe, œuvre », dans Sébastien Douchet et Valérie Naudet (dir.), *L'anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2016, p. 55. C'est une même conception « universelle » et « intemporelle » de la responsabilité humaine et de l'individu que l'on peut percevoir dans l'étude de grande envergure et récente de Cristian Bratu sur la notion d'auteur dans l'historiographie médiévale : « Vouloir laisser une trace. Marquer le monde de son empreinte. Apposer son sceau ou sa signature. Ce sont là des désirs naturels ressentis par les hommes depuis la nuit des temps. », Cristian Bratu, « Se dire et s'affirmer : l'héritage antique », « *Je, auteur de ce livre* », *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁰ Selon l'expression de Keith Busby, formulée contre Bernard Cerquiglini dans son édition critique de Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, éd. par Keith Busby, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993, p. LIV : « Mais pour qu'il y ait de la *mouvance*, il faut nécessairement un *primum mobile*, un auteur qui déclenche son texte : cet auteur s'appelait Chrétien de Troyes, et ce Chrétien de Troyes a écrit un texte qu'il considérait comme le sien ».

entre la quête de l'auteur-sujet moderne et l'étude proprement dite de la fonction-auteur dans les manuscrits médiévaux de langue d'oïl à laquelle nous tenterons de procéder ici.

Par rapport à ces publications desquelles nous demeurons par ailleurs lourdement tributaires, nous ne chercherons pas à mêler de façon aussi systématique la question de l'auteur – c'est-à-dire en premier lieu la question de l'attribution d'un texte ou d'une série de textes à un nom propre donné – à celle des origines, de la conscience, ou encore de la subjectivité (que celle-ci soit souveraine, faillée ou naissante) qui fonderaient les discours et les représentations poétiques. Notre travail ne prétend certes pas transcender tout à fait le point de vue moderne qui le fonde, et qui repose notamment sur l'emploi d'outils méthodologiques qui sont nés de la « querelle du sujet », telles la fonction-auteur. En revanche, nous montrerons dès à présent qu'il demeure tout à fait possible de recentrer quelque peu le débat théorique moderne afin d'exploiter de façon originale le phénomène par ailleurs majeur que nous nous proposons d'étudier, à savoir les conditions et la signification de l'apparition de l'auteur en tant que catégorie éditoriale destinée à orienter la confection et la réception des plus anciens recueils littéraires de langue d'oïl.

Approche méthodologique : pour une sémiotique du recueil à collection auctoriale

Il est temps de résumer ici la spécificité, de même que la pertinence de notre approche, de notre méthode et de notre corpus. On l'aura compris, nous nous situons ici dans la mouvance d'une certaine forme de relativisme historique et culturel prôné par Michel Foucault, Paul Zumthor, Roger Dragonetti et Bernard Cerquiglini, et ce sans reconduire l'ensemble des partis-pris théoriques et esthétiques de ces critiques. D'un point de vue méthodologique, tout en ayant recours aux théories de la réception et aux principes dits de la *New Philology*, le présent travail cherchera à restituer les effets de sens que pouvaient produire et percevoir le public médiéval au sujet de ce que l'œil moderne nomme la « fonction-auteur ». Dans cette perspective, nous nous distancierons de la querelle concernant l'(in)existence de l'auteur-sujet médiéval pour mieux comprendre dans quelles conditions et sous quelle forme a pu se manifester, chez l'ensemble des acteurs de la production et de la transmission de quelques-uns des premiers manuscrits vernaculaires du Moyen Âge, un intérêt marqué pour l'attribution des œuvres poétiques à un nom d'auteur donné.

Dès lors, nous avons procédé à un changement de focalisation, qui s'est soldé par la constitution d'un corpus de manuscrits fondé sur une méthode quelque peu originale. Sans anticiper sur les critères de constitution de ce corpus, on peut annoncer de façon sommaire les motivations théoriques derrière la sélection des *codices* que nous étudierons. Au lieu de prendre le risque de reconduire exclusivement les seuls exemples célèbres consacrés par la critique et validés par certains parti-pris esthétiques modernes, il s'est agi de réévaluer le corpus des manuscrits médiévaux afin d'isoler un groupement de *codices* qui, selon nous, renferment des informations précieuses et méconnues quant à l'introduction de la notion d'auteur dans les manuscrits de langue d'oïl. En ce sens, malgré son caractère imposant et ses prétentions à une certaine forme d'exhaustivité, notre étude n'a pas pour dessein de dresser un portrait général de la question de l'auteur dans l'ensemble de la littérature vernaculaire du Moyen Âge.

Nous avons certes essayé d'envisager un maximum de témoins manuscrits et de nous situer par rapport à la masse nettement plus imposante des textes vernaculaires médiévaux attribués et anonymes. Mais nous avons cependant fait le choix d'étudier en premier lieu une collection « réduite » de *codices* (25) où la question de l'auteur se manifeste sous la forme très précise d'une volonté claire, répétée et systématique d'apposer le nom d'un poète donné à une série de textes et de les rassembler en une collection manuscrite présentée comme *son* œuvre. Les raisons typologiques précises qui ont mené à la délimitation de ce corpus seront argumentées plus loin.

En revanche, il convient d'annoncer d'emblée que la façon dont nous avons tracé les frontières chronologiques de notre enquête suscitera des interrogations auxquelles nous ne répondrons que de manière partielle et partielle. Nous avons en effet choisi de nous concentrer sur des manuscrits qui mettent en scène des auteurs réputés actifs entre l'époque d'entrée de la langue française dans l'univers de l'écrit et la première moitié du XIV^e siècle environ. Si cette démarcation chronologique peut paraître arbitraire, elle demeure motivée par certains impératifs, à commencer par celui de la faisabilité.

En effet, la masse de témoins codicologiques et de figures de poètes peu ou mal connues légués par les seules années 1100-1340 s'est avérée suffisamment imposante en soi pour que nous décidions de ne pas y ajouter la liste plus longue encore de manuscrits produits dans la seconde moitié du XIV^e siècle qui font la part belle au concept de

paternité littéraire. Une fois sélectionnés à partir de la tradition manuscrite des quelques 320 noms d’auteurs sondés, chacun des 25 témoins retenus a fait l’objet d’un examen serré concernant son caractère planifié, son organicité, sa typologie, le nombre et l’emplacement exacts des inscriptions autoriales qui le parcourent, ainsi que les subtilités des effets de sens produits par son organisation éditoriale. Au sein de ce projet déjà imposant, il a donc semblé légitime de tracer une ligne de démarcation entre ce corpus, qui demeure peu et imparfaitement étudié, et un groupe de *codices* mieux connus des spécialistes et que les périodisations chronologiques de toutes sortes incitent de surcroît à situer à une époque distincte de celle que nous étudierons ici en premier lieu.

Pour ne citer que les exemples les mieux connus du domaine français, les manuscrits et les figures d’auteurs de Guillaume de Machaut¹⁰¹, Jean Froissart¹⁰², Guillaume de Digulleville¹⁰³, Eustache Deschamps¹⁰⁴, Antoine de la Salle¹⁰⁵, Charles

¹⁰¹ Guillaume de Machaut est, à cet égard, une figure particulièrement bien étudiée parmi les auteurs français de la seconde moitié du XIV^e siècle. Pour naviguer parmi l’abondante littérature critique portant sur ce poète et ses manuscrits, il existe plusieurs ouvrages de synthèse, tels celui de Lawrence Marshburn Earp, *Guillaume de Machaut. A guide to research*, New-York-Londres, Garland, coll. « Garland reference library of the humanities-Garland composer resource manuals », 1995 et, plus récemment, Deborah McGrady et Jennifer Bain (dir.), *A Companion to Guillaume de Machaut*, Boston-Leiden, Brill, coll. « Brill’s companion to the Christian tradition », 2012. On consultera également Sylvie Bazin-Tacchella, Laurence Hélix et Muriel Ott, *Le Livre du Voir Dit de Guillaume de Machaut*, Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours : lettres médiévales », 2001 et Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Nigel Wilkins (dir.), *Guillaume de Machaut*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, coll. « Musiques / Écritures », 2002.

¹⁰² Sur l’œuvre, la figure et les manuscrits de Jean Froissart, voir Odile Bombarde et Michel Zink (dir.), *Froissart dans sa forge, Actes du colloque réuni à Paris du 4 au 6 novembre 2004 par Michel Zink*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2006 ; Valérie Fasseur (dir.), *Froissart à la cour de Béarn. L’écrivain, les arts et le pouvoir*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, Codex & Contexte », 2009 ou encore Daisy Delogu, « Armes, amours, écriture. Figure de l’écrivain dans le *Méliador* de Jean Froissart », *Médiévales*, vol. 41, 2001, p. 133-148.

¹⁰³ Sur Guillaume de Digulleville, voir Marco Nievergelt et Stephanie A. Viereck Gibbs Kamath (dir.), *The Pèlerinage of Guillaume de Deguilleville. Tradition, authority and influence*, Cambridge, D. S. Brewer, 2013 ; Frédéric Duval et Fabienne Pomel (dir.), *Guillaume de Digulleville. Les pèlerinages allégoriques*, Rennes, Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008 ; Philippe Maupeu, *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguilleville à Octovien de Saint-Gelais*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2009 et Michael Camille, *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Deguilleville’s « Pèlerinages », 1330-1426*, Ph.D. dissertation, University of Cambridge, 1985.

¹⁰⁴ Sur Eustache Deschamps et ses « œuvres complètes » manuscrites, l’étude de référence est celle de Clotilde Dauphant, *La Poétique des œuvres complètes d’Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2015.

¹⁰⁵ Concernant Antoine de la Salle tel qu’en ses manuscrits, il convient de se reporter à l’ouvrage de Sylvie Lefèvre, *Antoine de la Salle. La fabrique de l’œuvre et de l’écrivain*. Suivi de l’édition critique du *Traité des anciens et des nouveaux tournois*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2006.

d'Orléans¹⁰⁶, Christine de Pizan¹⁰⁷ et même Gilles le Muisis¹⁰⁸, ont été étudiés en détail par la critique, tandis qu'on a généralement pris l'habitude de les classer dans une ère

¹⁰⁶ Au sujet de Charles d'Orléans (et Jean d'Angoulême) tel qu'en ses manuscrits, voir Pierre Champion, *Le Manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, Paris, Honoré Champion, 1907 ; Gilbert Ouy, « À propos des manuscrits autographes de Charles d'Orléans identifiés en 1955 à la BN. Hypothèse « ingénieuse » ou certitude scientifique ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 118, 1960, p. 179-188 et, plus récemment, « Deux frères à l'œuvre : Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême compositeurs de recueils », dans Tania Van Hemelryck, Stefania Marzano, Alexandra Digne et Marie-Madeleine Deproost (dir.), *Le recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010, p. 231-251. Sur la représentation de « soi » par le poète, voir Alice Planche, « Approches de la conscience de soi dans l'œuvre de Charles d'Orléans », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, coll. « Senefiance », 1979, p. 527-541 et « Le Livre de pensée de Charles d'Orléans est-il un journal intime ? », *Biographie et autobiographie, Razo*, vol. 10, 1990, p. 97-110. Pour une orientation bibliographique générale, voir notamment Julien Abed et Anne Rochebouet, *Charles d'Orléans. Poésies*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours. Lettres médiévales », 2010.

¹⁰⁷ Comme pour Guillaume de Machaut, la bibliographie des travaux concernant les manuscrits et la figure auctoriale Christine de Pizan est telle qu'on ne peut offrir ici qu'une liste non exhaustive des publications sur ce sujet. Pour des survols critiques récents, voir Nadia Margolis, *An Introduction to Christine de Pizan*, Gainesville, University Press of Florida, coll. « New perspectives in medieval literature: authors and traditions », 2011 et Barbara K. Altmann et Deborah L. McGrady (dir.), *Christine de Pizan: A Casebook*, New-York, Routledge, 2003. Sur la figure d'auteur de Christine, voir par exemple Edith Joyce Benkov, « The coming to writing: *auctoritas* and authority in Christine de Pizan », *Le moyen français*, vol. 35-36, 1994, p. 33-48 ; Jane Chance, « Christine de Pizan as literary mother. Women's authority and subjectivity in *The Floure and the Leafe* and *The Assembly of Ladies* », Margarette Zimmermann et Dina De Rentiis (dir.), *The City of Scholars: New Approaches to Christine de Pizan*, Berlin-New-York, de Gruyter, coll. « European cultures », 1994, p. 245-259 ; Liliane Dulac, « L'autorité dans les traités en prose de Christine de Pizan : discours d'écrivain, parole de prince », dans Liliane Dulac et Bernard Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1995, p. 15-24 ; Barbara Falleiros, « Génération et création poétique : la naissance d'une femme écrivain », *Questes*, vol. 27, 2014, p. 89-108 et Jacqueline Cerquiglini, « Christine de Pizan et le scandale : naissance de la femme écrivain », dans Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck (dir.), « *Toutes choses sont faictes cleres par escripture* ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, coll. « Lettres romanes », 2004, p. 45-56. Concernant, enfin, les manuscrits de Christine de Pizan, voir en premier lieu Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge. L'exemple de Christine de Pizan*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2013. On consultera aussi Oliver Delsaux, Gilbert Ouy, Christine Reno et Inès Villela-Petit, « Le premier recueil de la Reine », dans Danielle Buschinger, Liliane Dulac, Claire Le Ninan et Christine Reno (dir.), *Christine de Pizan et son époque. Actes du Colloque international des 9, 10 et 11 décembre 2011 à Amiens*, Amiens, Presses du « Centre d'études médiévales », Université de Picardie – Jules Verne, coll. « Médiévales », 2012, p. 46-55 et James Laidlaw, « Christine de Pizan: the making of the queen's manuscript (London, British Library, Harley 4431) » dans Godfried Croenen et Peter Ainsworth, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, coll. « Synthesa », 2006, p. 297-310.

historique distincte, à savoir le « Moyen Âge tardif »¹⁰⁹. On peut rappeler que cette période est traditionnellement associée au passage de l'ancien au moyen français (entre les années 1330 et 1340)¹¹⁰, au début de la Guerre de Cent Ans (1337), à la peste noire (1347), ainsi qu'à une série de changements de paradigmes culturels et esthétiques que bon nombre d'historiens (littéraires et autres) prennent généralement pour acquis¹¹¹, et dont l'étude en tant qu'âge de transitions multiples constitue un domaine de recherche en soi.

Avant nous, Michel Zink et Anne Berthelot ont aussi choisi de ne pas s'aventurer au-delà des années 1330-1350 en littérature, pour des raisons plus ou moins claires de périodisation. Anne Berthelot avance par exemple que les auteurs comme Guillaume de Machaut et Charles d'Orléans appartiendraient à un autre paradigme que les figures d'auteurs du XIII^e siècle, du fait que ces poètes issus du Moyen Âge tardif possèderaient une plus grande épaisseur référentielle et biographique, autrement dit une existence « réelle »¹¹². Michel Zink affirme pour sa part se concentrer sur le « siècle de Saint

¹⁰⁸ Ayant suscité un engouement critique moindre, le « registre » de l'abbé tournaisien Gilles le Muisis conservé dans le manuscrit Bruxelles, KBR, IV. 119 constitue un cas plus litigieux, puisqu'il son contenu a été composé et transcrit entre 1349, soit la date où Gilles se découvre une vocation d'écrivain vernaculaire et latin après avoir perdu la vue, et 1353, date de la mort de l'auteur. Gilles le Muisis apparaîtra cependant en tant que lecteur d'Adam de la Halle au chapitre 5. Une description détaillée du manuscrit, ainsi qu'une édition critique du « registre » sont fournies dans Émilie Goudeau, *Gilles le Muisit, Registre. Édition des neuf premiers chapitres du texte, d'après le manuscrit Br IV 119 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*, Thèse de doctorat, Université Clermont-Ferrand II – Blaise Pascal, 2009. Voir aussi Gustave Caillet, « Les manuscrits de Gilles le Muisit et l'art de la miniature au XIV^e siècle. », *Bulletin du Cercle historique et archéologique de Courtrai*, vol. 5, 1907-1908, p. 200-225 et, concernant un manuscrit qui n'est pas le « registre » de Gilles le Muisis et qui ne contient en aucun cas la collection de ses œuvres, Albert d'Haenens, « Un autographe de Gilles Li Muisis, abbé de Saint-Martin à Tournai († 1353) », *Scriptorium*, vol. 13, n° 2, 1959, p. 233-237.

¹⁰⁹ À titre d'indication on pourra consulter le découpage chronologique opéré dans Tania Van Hemelryck, Stefania Marzano, Alexandra Digne et Marie-Madeleine Deproost (dir.), *Le recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, op. cit. et Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010.

¹¹⁰ Sur ces datations, voir par exemple *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français* [En ligne] URL : <http://www.deaf-pa.ge.de/fr/index.php> Consulté le 9 février 2020 ; *Dictionnaire du Moyen français (1330-1500)* de l'atilf [En ligne] URL : http://www.atilf.fr/_dmf/ Consulté le 9 février 2020 ; Georges Matoré, « Chapitre premier - Le moyen français (1340-1495) », *Le vocabulaire et la société médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 1985, p. 259-273 et Francis Gingras, *Miroir du français. Éléments pour une histoire culturelle de la langue française*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2014, notamment p. 100-122.

¹¹¹ Johan Huizinga, *Le Déclin du Moyen Âge*, trad. par Julia Bastin, Paris, Payot, 1967 [1919] ; Michel Mollat, *Genèse médiévale de la France moderne*, Arthaud, coll. « Points », 1977 ; Denys Hay, *Europe in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Londres-New-York, Routledge, coll. « A general history of Europe », 1989 [1966].

¹¹² Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain*, op. cit., p. 32.

Louis » pour retracer la naissance de la « subjectivité littéraire ». Pour le bien de sa démonstration, il se rend jusqu'à l'œuvre de Watriquet de Couvin, dont nous verrons que la carrière est très clairement associée au règne des derniers Capétiens et du premier roi Valois, Philippe VI, mais pas au-delà. De fait, si le médiéviste revient longuement sur sa décision de se concentrer sur la littérature du XIII^e siècle et non celle du XII^e¹¹³, il reste peu disert quant à sa volonté d'exclure les œuvres et les auteurs de la deuxième moitié du XIV^e siècle ; peut-être parce que la coupure lui paraît évidente, voire naturelle.

Or à ces arguments d'autorité plus ou moins probants, il faut ajouter le fait que les études sur l'auteur qui ont tenté d'établir une continuité entre le tournant des XIII^e-XIV^e siècles et la fin du Moyen Âge présentent parfois des inconvénients heuristiques que nous ne souhaitons pas prendre le risque de reconduire ici. Le premier a trait à la perspective évolutionniste qu'implique souvent le choix d'une chronologie vaste. Dans *From Song to Book*, par exemple, les manuscrits à collections auctoriales individuelles de Rutebeuf, Baudouin de Condé et Adenet le Roi sont explicitement dépeints comme les prédécesseurs et les annonciateurs des *codices* de Guillaume de Machaut et Jean Froissart, ainsi que de l'invention même de l'imprimerie¹¹⁴. En d'autres termes, les manuscrits et les auteurs les plus anciens ont tendance à être analysés à la lumière de figures et de *codices* plus récents, impliquant par conséquent une sorte de mouvement progressif de l'histoire qui mène implicitement, comme nous l'avons établi dans cette introduction, vers le « sacre de l'écrivain » et sa fusion avec le sujet moderne. Selon ce point de vue, les (nombreux) indices poétiques ou manuscrits qui ne semblent pas mener vers un même point culminant de l'histoire littéraire risquent donc d'être gommés et écartés comme des accidents de signification moindre au regard d'un « progrès » perçu comme étant inévitable. De plus, outre ce problème qui relève d'une sorte de « philosophie de l'histoire » rudimentaire, nous verrons que la perspective évolutionniste a souvent pour effet de résoudre le caractère désarmant ou fragmentaire des données concernant les plus anciens recueils à collections auctoriales en y projetant rétrospectivement la réalité de livres plus tardifs. Il en va ainsi de l'hypothèse quasi-hégémonique du « manuscrit autographe », dont nous verrons dans le chapitre 1 qu'elle a

¹¹³ Michel Zink, p. 17 et sq.

¹¹⁴ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 328-337.

été systématiquement plaquée sur les nombreuses incertitudes concernant la genèse des manuscrits à collections autoriales de notre corpus, alors que la réalité du contrôle par l'auteur de la diffusion de manuscrits contenant la collection de ses œuvres ne s'observe en fait véritablement (et encore, moyennant certaines nuances) qu'à partir de l'époque de Guillaume de Machaut et de Pétrarque.

Afin de tempérer toute vision téléologique de l'histoire, notre approche se veut donc à la fois synchronique et « archéologique ». Nous ne nous concentrerons pas en premier lieu sur la manière dont les plus anciens manuscrits à collections autoriales de langue d'oïl s'inscrivent dans l'histoire de l'avènement de l'auteur dit « moderne ». Nous ne tenterons pas non plus de conférer un sens unique et évolutionniste aux incohérences et aux expérimentations que nous observons dans les recueils de notre corpus. Au contraire, nous chercherons ici à jeter la lumière sur leur altérité et leur complexité, tout en essayant de démontrer non pas ce qu'elles « annoncent », mais d'abord et avant tout les modèles dont nos manuscrits s'inspirent et se départent pour « inventer » l'auteur français.

Autrement dit, nous montrerons de quelle manière les premiers *codices* à collections autoriales individuelles en langue d'oïl se sont d'abord construits comme une réappropriation autoréflexive de représentations *préexistantes* de la notion d'auteur, telles qu'elles pouvaient notamment exister dans les lettres latines de l'époque, et telles qu'elles pouvaient être emblématisées par le terme latin d'*auctor*. Selon nous, le *telos* de la seconde moitié du XIV^e siècle, outre le fait qu'il aurait considérablement alourdi le présent travail, risquait d'éclipser cette réalité, tout comme il risquait de gommer les spécificités des témoins issus de la période qui nous intéresse ici.

À terme, les multiples choix heuristiques que nous venons d'articuler permettront de dresser un autre portrait de la « naissance de l'auteur français », à la lumière de la poignée de *codices* qui en ont fait leur premier principe structurant et signifiant. Il permettra potentiellement de mieux comprendre de quelle manière l'auteur s'est constitué, à force d'expérimentations et non sans certaines hésitations, en une catégorie signifiante chez les producteurs de quelques-uns des plus antiques manuscrits de langue d'oïl. D'un point de vue méthodologique, le présent travail entend réorienter les

différentes théories dites de la « lecture » et de la « réception » vers une étude de l’auteur médiéval tel qu’il se donne à voir dans les manuscrits de langue d’oïl.

Élaboré dans le contexte d’un projet de recherche intitulé *Lire les fabliaux en contexte à l’époque médiévale*¹¹⁵, dirigé par Francis Gingras, Olivier Collet et Richard Trachsler, notre travail s’inscrit dans une voie théorique que les travaux de ces médiévistes ont contribué à façonner. Ainsi l’une des principales influences de notre recherche demeure les contributions qu’Olivier Collet a produites en collaboration avec Wagih Azzam et Yasmina Foehr-Janssens, et dont la méthode est exposée en détail dans l’article « Pour une sémiotique du recueil médiéval »¹¹⁶. Dans cette publication, les trois médiévistes argumentent en faveur d’un retour à l’analyse des textes médiévaux dans leur contexte manuscrit, en pariant que l’organisation des recueils, leur programme iconographique, le choix des rubriques et les différentes variantes et remaniements opérés par les scribes participent tous d’un procès de sens qui mérite d’être analysé. Comme ils le rappellent, « [l]e manuscrit peut être considéré comme le résultat sensible d’une action ou d’une série d’actions qui orientent les textes vers une fin déterminée en raison des changements de nature interprétatives que leur réaménagement produit¹¹⁷ ».

Dans le domaine de la médiévistique, la démarche d’Olivier Collet, Wagih Azzam et Yasmina Foehr-Janssens n’est pas sans antécédents, puisqu’elle reprend certaines des aspects de ce qu’on a appelé la *New Philology* ou *New Codicology*, qui propose de conférer une signification positive aux phénomènes de variabilité des textes propres au contexte médiéval et à celui d’une culture manuscrite¹¹⁸. Partant du constat de la

¹¹⁵ Projet cofinancé en Suisse par le Fonds National pour la Recherche Scientifique, en Allemagne par la Deutsche Forschungsgemeinschaft, et par le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada. Voir exemple Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler, « Présentation » *études françaises*, vol. 48, n° 3, 2012, p. 5-9.

¹¹⁶ Wagih Azzam, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens, « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d’histoire*, vol. 83, n° 3, 2005, p. 639-669.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 649.

¹¹⁸ Sur la « Nouvelle Philologie », on se reportera au fameux dossier intitulé *The New Philology* dans la revue *Speculum*, vol. 65, n° 1, 1990, p. 1-108. Sur la *New Codicology*, voir Keith Busby, « *Fabliaux and the New Codicology* », dans Kathryn Karczewska (dir.), *The World and its Rival. Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 137-160. L’ouvrage qui s’est imposé comme le fondement de cette branche de la médiévistique est celui de Keith Busby, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2002, 2 vol. Voir aussi Elspeth Kennedy, « The Scribe as Editor », dans Jean-Charles Payen et Claude Régnier (dir.), *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la*

« mouvance » des œuvres médiévales, pour reprendre le terme de Paul Zumthor¹¹⁹, ou de sa « variance », selon la formulation de Bernard Cerquiglini¹²⁰, les tenants d'une nouvelle philologie suggèrent, contre le paradigme d'un texte fixe et/ou autorisé par son auteur, que les différents acteurs de la transmission des textes médiévaux n'ont pas seulement dégradé le sens supposé originel des œuvres qu'ils transcrivaient ou mettaient en livre. Comme l'a analysé Keith Busby dans son ouvrage *Codex and Context*, dans le sillage duquel ont été publiées de nombreux ouvrages de « nouvelle codicologie », les différents agents de transmission du livre ont pu offrir, à l'occasion, des changements éditoriaux dotés d'une certaine valeur (sémantique, historique, contextuelle) qu'il convient dès lors d'analyser.

Au-delà des frontières des études médiévales, un tel intérêt pour la manière dont les textes littéraires possèdent une signification variable en fonction du contexte matériel et parfois historique dans lequel ils sont transmis s'est cristallisé autour de l'œuvre théorique de Gérard Genette concernant le paratexte¹²¹. Dans son ouvrage *Seuils*, le théoricien procède à une distinction entre le texte d'une œuvre et le paratexte de cette dernière. Là où le terme de « texte » renvoie au contenu narratif et énonciatif d'un roman, par exemple, celui de « paratexte » désigne quant à lui l'ensemble des réalités éditoriales qui, depuis la disposition en chapitres jusqu'au titre de l'ouvrage, voire l'entrevue entre l'auteur et le journaliste concernant son œuvre, peut orienter la réception de ce même roman. Au sein de ce phénomène très vaste qu'est le paratexte, Gérard Genette distingue le « péri-texte », qui désigne pour lui l'ensemble des éléments qui entourent le texte dans sa réalité matérielle¹²². Patrick Moran a complété depuis ces intuitions premières pour offrir des outils notionnels qui rendent compte de l'organisation et de la combinaison

Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, p. 523-531.

¹¹⁹ Sur la réalité que recouvre ce terme, voir Paul Zumthor, « Le poète et le texte », *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 64-106, et plus particulièrement p. 71-75.

¹²⁰ Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, op. cit. Voir aussi « Une nouvelle philologie ? », dans Iván Horvát (dir.), *Philologie à l'ère de l'Internet, Colloque International tenu à l'Université Eötvös Loránd*, Budapest, 7-11 juin 2000, [En ligne] url : <http://magyarirodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm> consulté le 10 février 2020.

¹²¹ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

¹²² *Ibid.*, p. 10-11.

modulaire et tabulaire de différents textes entre eux à la période médiévale¹²³. Le médiéviste a ainsi offert une terminologie poussée des différents types de recueils et de super-textes qui pouvaient exister au Moyen Âge (cycles, sommes, compilations, anthologies, etc.), et qui façonnaient l'intelligence et la réception des œuvres individuelles¹²⁴. Ces travaux ont été fondateurs dans la définition de notre corpus, et nous leur emprunterons plusieurs notions dans la section finale de cette introduction, à commencer par celles de « texte », de « péritexte » et de « supertexte », et ce pour les appliquer à une « sémiotique du recueil médiéval à collection auctoriale individuelle ».

Deux mises en garde s'imposent d'emblée quant à la manière dont ce travail se revendique de la *New Philology/Codicology*, ainsi que de l'étude des textes dans leur contexte manuscrit et, au-delà, dans le contexte historique de production qui les a vus naître. D'une part, on sait désormais que l'étude et la mise en valeur des variantes manuscrites au sein des études littéraires a mené à des analyses parfois imprudentes de leur sens poétique. Ainsi, on a pu chercher de façon un peu hâtive du sens et des effets de cohérence dans des phénomènes codicologiques résultant du caractère parfois aléatoire et/ou « mécanique » (à la chaîne) de la transmission matérielle des œuvres. Dans une contribution qui a fait date chez les historiens du livre, Richard et Mary Rouse ont émis de saines réserves concernant toute analyse trop enthousiaste du rapport texte-image, et notamment de la capacité des enluminures à proposer, par l'entremise de *marginalia*, des interprétations iconographiques subversives d'œuvres telles que le *Roman de la Rose*¹²⁵.

Comme le rappellent les deux médiévistes, le travail d'illustration dans les *codices* médiévaux a souvent été effectué par des enlumineurs professionnels qui œuvraient à la chaîne selon des modèles iconographiques préétablis. Pis encore, certains d'entre eux auraient été analphabètes et ne pouvaient donc prétendre infléchir individuellement le sens du texte qu'ils illustraient. De même, si certaines variantes de

¹²³ Patrick Moran, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2014. Voir également Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 2t.

¹²⁴ Sur cette terminologie, Patrick Moran, *Lectures cycliques, op. cit.*, p. 97 et sq. Nous revenons sur cette typologie plus loin.

¹²⁵ Voir la démonstration dans Mary et Richard Rouse, « The artist as Literary Critic? », *Illiterati et Uxorati. Manuscripts and their makers. Commercial book producers in medieval Paris 1200-1250*, Turnhout, Brepols, coll. « Studies in Medieval and Early Renaissance Art History », 2000, 2 vol., vol. 1, p. 252-259.

copistes (ou de maîtres d'œuvre) peuvent être riches de sens, il ne faudra pas exclure que certaines « leçons » sont dues à de l'inattention ou à un désintérêt du scribe pour le texte qu'il transcrit. D'autres variables, telles que le caractère organique ou inorganique d'un recueil ou d'un manuscrit, notamment, doivent absolument être prises en compte afin d'offrir une analyse poétique « en contexte » de l'œuvre et des figures d'auteurs mis en scène dans les *codices* de notre corpus. Reposant abondamment sur les données et l'expertise des philologues, des historiens du livre et des historiens de l'art, une section imposante de notre introduction consistera dès lors à déterminer le caractère planifié et organique des recueils que nous avons choisi d'analyser, et ce afin de déterminer ce qu'il sera possible d'analyser en tant que phénomène éditorial doté d'une signification pour le premier (ou l'un des plus anciens) public(s) des *codices*.

La seconde mise en garde doit prendre la forme d'un bref retour sur les assises épistémologiques et heuristiques qui sous-tendent l'étude précise de la fonction-auteur dans les manuscrits. De fait, cette mise en garde ne cessera d'être reformulée tout au long de notre travail, tant elle est devenue, comme nous l'avons déjà souligné, un mouvement « naturel » de la pensée et du langage. En raison du paradigme dit de la « subjectivité », il est particulièrement tentant d'interpréter l'avènement de la notion d'auteur dans les manuscrits du Moyen Âge comme l'indice d'un contrôle accru de ce dernier sur les modes de transmission de ses propres œuvres. Se changeant progressivement en *écrivain*, l'auteur conquerrait sa pleine souveraineté sur son œuvre devenue texte, essentiellement contre la variance manuscrite et la culture des scribes. Nous le disions : cette option théorique, rendue populaire par Sylvia Huot dans *From Song to Book*, pourrait sembler être appuyée par le mouvement de l'histoire en ce qui concerne les auteurs de la deuxième moitié du XIV^e siècle qui, dans toute l'Europe, manifestent apparemment un intérêt nouveau pour la textualité de leurs propres œuvres. Le chapitre 1 sera l'occasion de revenir sur les limites de cette hypothèse aux XII^e-XIII^e siècles, ainsi que durant la première moitié du XIV^e siècle. Mais on doit annoncer d'emblée que, dans les cas plutôt rares où elle se vérifie, l'hypothèse du contrôle auctorial ne constitue que l'une des facettes de la réalité éditoriale riche et complexe des manuscrits à collections autoriales individuelles. En outre, dans nos analyses, cette hypothèse n'aura qu'un rôle secondaire

par rapport à notre véritable objet d'étude, à savoir la fonction rhétorique et les effets de sens que génère l'inscription d'une figure auctoriale au sein d'un manuscrit donné.

De ce fait, nous revendiquerons une filiation théorique et heuristique privilégiée avec les travaux et les intuitions de Yasmina Foehr-Janssens et de Wagih Azzam, qui ont justement offert des analyses foucaldiennes de la fonction-auteur dans certains recueils individuels de notre corpus. De façon ponctuelle, ces études se sont concentrées sur la notion d'auteur dans la mesure bien précise où elles informent effectivement l'organisation et la signification de certains recueils du Moyen Âge central. Consacrées à la figure de Rutebeuf dans le BnF fr. 837, à celles d'Adenet le Roi et de Baudouin de Condé dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal ou encore à la représentation de Baudouin de Condé dans le manuscrit Bruxelles, KBR 09411-26¹²⁶, les articles de ces médiévistes ont esquissé quelques axes de recherche et intuitions qui seront reprises et exploitées ici à grande échelle. Elles reposent *in fine* sur le désir de penser l'auteur non pas exclusivement comme cet être historique qui aurait infléchi les canaux de transmission de son œuvre, mais comme une réalité textuelle et paratextuelle, dont les manuscrits mettent en valeur le rôle et la signification. Si nos analyses ponctuelles pourront aller dans d'autres directions que celles proposées par les deux médiévistes, leur méthode générale, en revanche, est pour ainsi dire identique à la nôtre.

D'autre part, deux études généralistes récentes portant sur l'auteur médiéval partagent des visées et des méthodes analogues à celles déployées ici. La première, publiée par Ursula Peters et intitulée *Das Ich im Bild*¹²⁷, propose un inventaire exhaustif de l'ensemble des représentations iconographiques de personnages identifiables à des auteurs dans les manuscrits vernaculaires européens des XIII^e-XVI^e siècles. Allant des chansonniers illustrés de troubadours, de trouvères et de *minnesänger* jusqu'aux imprimés de Johannes Gröninger (1512), l'étude d'Ursula Peters se veut avant tout une

¹²⁶ Wagih Azzam, « Un recueil dans le recueil : Rutebeuf dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Mediaevalia », 2005, p. 193-201 ; Yasmina Foehr-Janssens, « Variations autour d'une figure d'auteur : Baudouin de Condé dans les manuscrits », dans Michèle Goyens (dir.), « *Lors est ce jour grant joie nee* ». *Essais de langue et de littérature françaises du Moyen Âge*, Louvain, Leuven University Press, coll. « Mediaevalia Lovaniensia », 2009, p. 114-126 et Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 44, 2001, p. 207-245.

¹²⁷ Ursula Peters, *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Cologne-Weimar-Vienne, Böhlau, coll. « Pictura & Poësis », 2008.

synthèse panoptique et analytique des différents motifs visuels qui sous-tendent les enluminures mettant en scène des figures d’auteurs, qu’ils soient représentés en poètes, en prophètes, en clercs scripteurs ou en maîtres déclamant une parole didactique. *Das Ich im Bild* diffère donc sensiblement de la présente étude, qui ne se concentre pas principalement sur les liens entre texte et image, et qui porte sur un autre corpus, à savoir tous les recueils de langue d’oïl (illustrés ou non) qui contiennent des collections de poèmes clairement et explicitement attribuées à un auteur. D’un point de vue chronologique et géographique, aussi, les bornes de notre étude sont plus réduites que celles d’Ursula Peters. Ainsi, bien que notre démonstration bénéficiera de l’expertise d’historienne de l’art d’Ursula Peters, notamment lorsqu’il s’agira d’identifier la fonction et la signification de certains « portraits d’auteurs » dans nos manuscrits, les analyses et les visées de notre travail dépassent l’inventaire iconographique et proposent de nouvelles interprétations poétiques de fond d’un corpus généralement distinct de celui abordé par la médiéviste.

Parue en 2015, l’étude de Madeleine Jeay portant sur la *Poétique de la nomination*¹²⁸ pourra également rappeler le propos de notre étude ; mais son corpus et ses méthodes interprétatives sont elles aussi distincts des nôtres. En effet, Madeleine Jeay embrasse, tout comme Ursula Peters, un échantillon de textes qui s’étend depuis les *vidas* de troubadours jusqu’aux poètes de la Pléiade, dont elle analyse les inscriptions autoriales et le rapport au nom d’auteur dans les textes. Sur un plan théorique, la médiéviste procède, comme nous le faisons, à une analyse du nom d’auteur comme une entité signifiante dans un poème donné, une fonction génératrice d’un sens poétique et parfois programmatique de l’œuvre dans laquelle elle s’inscrit. L’analyse de Madeleine Jeay la conduit à aborder librement la question des listes de noms d’auteurs, celle des réseaux de poètes et de protecteurs, ainsi que les « canons » d’auteurs vernaculaires. Il arrive à l’occasion comme dans le cas de Guillaume de Machaut, que Madeleine Jeay s’intéresse à la question des manuscrits qui ont transmis les textes des auteurs dont elle propose d’analyser les « signatures ». Mais son analyse n’est en aucun cas dictée par une attention stricte à l’auteur en tant que phénomène de la production manuscrite. Les

¹²⁸ Madeleine Jeay, *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale*. « *Mult volentiers me numerai* », Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2015.

différences de chronologie et de corpus avec notre travail sont donc nombreuses : nous nous proposons en effet de partir principalement de recueils à collections autoriales de langue d'oïl et de dresser un portrait de la question de l'auteur vernaculaire de 1100 à 1340 – c'est-à-dire *avant* l'ère de Guillaume de Machaut – à l'aune de ces objets manuscrits bien précis.

Par ailleurs, bon nombre des hypothèses de lecture de la présente étude ont subi l'influence directe des travaux de Francis Gingras concernant la poétique des genres dans la littérature française du Moyen Âge. Ces recherches ont contribué à mettre en valeur la validité des théories jaussiennes de la réception selon laquelle « toute œuvre suppose[rait] l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant¹²⁹ » qui en oriente, de façon implicite ou explicite, la production et la réception. S'intéressant notamment à la question de la production et de la réception d'œuvres appartenant au genre romanesque, le médiéviste a démontré de quelle manière les manuscrits qui transmettent les œuvres littéraires indiquent, de par leur organisation et de par leur péri-texte, que les médiévaux avaient une conscience aigüe du genre poétique auquel tel ou tel texte pouvait appartenir, et par conséquent des attentes (thématiques, épistémologiques, poétiques) que ce texte pouvait susciter¹³⁰. Dans son ouvrage *Le Bâtard conquérant*, Francis Gingras a ainsi illustré en détail la manière dont le roman médiéval constituait pour son public un genre littéraire à part entière. Dès son invention, le genre romanesque s'est pensé dans un dialogue permanent avec les autres genres poétiques, tout en offrant une interprétation particulière, distincte et reconnaissable de thèmes tels la place de l'individu dans la communauté, l'amour, les fondements de la vérité, la légitimité de la langue vernaculaire (le roman) par rapport au latin qu'elle concurrençait en tant que langue d'écriture.

¹²⁹ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1986 [*Poétique*, n° 1, 1970, p. 79-101], p. 42.

¹³⁰ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2011 et « Mise en recueil et typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles : romans atypiques et recueils polygénériques (*Biaudous*, *Cristal et Clarie*, *Durmart le Gallois* et *Mériadeuc*) », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, op. cit., p. 91-111.

Fortement influencé par les résultats des analyses et les méthodes de Francis Gingras, notre travail n'en partage cependant pas les objectifs. En effet, il ne s'agira pas de contribuer ici à préciser la typologie des genres médiévaux à partir des données manuscrites, mais bien à se concentrer sur la manière dont la figure de l'auteur se manifeste dans la production et la réception de certains textes soit en respectant, soit en traversant les frontières génériques. D'autre part, la question du genre et celle, plus générale, de l'horizon d'attentes s'avèreront précieuses lorsqu'il s'agira d'analyser le sens des constructions éditoriales et textuelles qu'échafaudent les manuscrits de notre corpus, tout comme elle constitueront un outil de choix pour comprendre les multiples « règles implicites et explicites » avec (et contre) lesquelles l'œuvre ou la *persona* des auteurs de langue d'oïl se sont construites dans les manuscrits.

La perspective qui est la nôtre invite à envisager la *fonction-auteur* dans les manuscrits comme le fruit d'un dialogue constant avec les attentes du public. Comme nous le verrons, le fait même de construire une figure d'auteur était un geste connoté, déjà doté d'un certain « horizon d'attentes » dont la signification a pu être remodelée en fonction de différents paramètres – dont celui du genre – qui en orientaient la perception. En accord avec les théories du paratexte de Gérard Genette, nous distinguerons bien entendu les différents temps et les différentes strates de ce dialogue avec l'horizon du public. Il faudra autrement dit différencier, dans les manuscrits, les éléments constitutifs de telle ou telle figure auctoriale qui sont propres à un manuscrit donné (*incipit*, *explicit*, illustration ou variantes textuelles spécifiques à un recueil) de ce qui se laisse observer indistinctement d'un manuscrit à l'autre. Nous prendrons également soin d'analyser ponctuellement la manière dont les figures auctoriales telles qu'elles existent dans nos manuscrits s'inscrivent au sein de la réception plus générale dont elles ont pu faire l'objet, comme dans le cas d'Adam de la Halle ou de Chrétien de Troyes. Enfin, nous verrons dans les prochains paragraphes que, malgré leur caractère novateur, nos manuscrits dialoguent avec un réseau de notions et de pratiques qui constituaient déjà, à l'époque analysée, une sorte de « théorie médiévale de l'auteur ». Par conséquent, nous donnerons à voir non seulement la manière dont la fonction-auteur a orienté la consommation de nos manuscrits par le public, mais également la façon dont les attentes du public et les pratiques éditoriales des différents acteurs de la production du livre ont

pu, en amont de la constitution des recueils, déterminer la construction textuelle et péri-textuelle des figures d'auteurs.

On prendra également soin de souligner l'influence des travaux portant sur la manière dont l'ironie et même la parodie se sont invitées dans la composition et la consommation des œuvres en langue romane. Les recherches de Roger Dragonetti sur la dimension ironique des inscriptions de noms d'auteurs dans les textes médiévaux constituent, nous l'avons dit, une influence majeure de notre recherche. En outre, nous bénéficierons des contributions d'Isabelle Arseneau sur la parodie médiévale. En appliquant elle aussi les théories de la réception au fait médiéval, Isabelle Arseneau a démontré de façon détaillée que le genre romanesque, n'était pas seulement un réseau de règles implicites strictes qui gouvernent, à la façon de graves traités poétiques, l'écriture et la lecture des textes médiévaux¹³¹. La spécialiste a montré qu'au contraire, « l'horizon d'attentes » généré par telle ou telle œuvre, par tel ou tel genre, par tel ou tel motif, pouvait faire l'objet de réappropriations et de mises à distance ironiques, témoignant par-là d'un penchant pour la parodie et pour le rire autoréflexif et érudit qu'on ne prêtait jusqu'alors qu'avec une grande réserve aux auteurs et au public médiévaux¹³². Reprise depuis dans des ouvrages collectifs et des recherches de plus grande envergure¹³³, l'avenue heuristique tracée par Isabelle Arseneau s'avèrera décisive dans la juste appréhension d'un phénomène encore mal connu de l'« invention de l'auteur » dans les

¹³¹ Isabelle Arseneau, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2012 ; « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, p. 91-106, ou encore « Ce roman "n'est pas de la Reonde Table" : réhabilitation de la part ludique de la *Continuation* de Gerbert de Montreuil », *Actes du 22^e congrès de la Société internationale arthurienne*, Rennes, 2008, [En ligne], URL : <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/pdf/arseneau.pdf> Consulté le 14 février 2020.

¹³² Philippe Ménard, *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969.

¹³³ Margarida Mardureira, Carlos Clamote Carreto et Ana Paiva (dir.), *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2016. En amont de l'ouvrage d'Isabelle Arseneau, et dans un domaine autre que celui de la seule littérature romane et courtoise, on consultera Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Recentiores: Later Latin Texts and Contexts », 1996 ou encore Simon Gaunt, *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. Cambridge Studies in Medieval Literature, 1989 ou encore Sabrina Galano, « La parodia dei generi nel romanzo di *Guilhem de la Barra* », dans Angelica Rieger et Domergue Sumien (dir.), *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 - Aix-la-Chapelle 2008 : Bilan et perspectives. Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, Aachen, Shaker, 2011, p. 371-82.

manuscripts de langue d'oïl, à savoir la dimension hautement autoréflexive et parfois amusée qu'a revêtu ce phénomène, particulièrement dans quelques-uns des recueils les plus célèbres de notre corpus.

Notre thèse est donc la suivante : tout en contribuant à bâtir de façon insistante et méthodique les premières figures d'auteur de langue d'oïl dans des *codices*, nos recueils – c'est-à-dire les différents acteurs de leur production et de leur transmission – ont avant tout importé une définition et une tradition préexistantes de l'auteur, principalement issu de l'univers livresque latin. Ce que nous observerons, c'est que nos manuscrits s'inscrivent dans un dialogue conscient et critique avec cette définition et cette tradition, et ce afin de jeter sur ces dernières un regard expérimental. Il convient donc d'articuler une première fois ce que pouvait être cette tradition afin de présenter la grille d'analyse générale, de même que les axes principaux autour desquels notre travail sera organisé.

« Théorie médiévale de l'auteur » : balises notionnelles et axes interprétatifs

Par l'analyse des manuscrits à collections autoriales de langue d'oïl, nous aspirons à mettre en lumière des aspects méconnus de « l'horizon d'attentes », c'est-à-dire des différentes théories et pratiques poétiques, codicologiques et même culturelles entourant la notion d'auteur dans les manuscrits de langue d'oïl. Bien que ces pratiques et ces théories s'articulent de manière renouvelée dans la contingence et l'immanence de chaque recueil et de chaque texte, nous recourrons à des notions ainsi qu'à des axes de lecture qui se laissent observer d'un manuscrit à l'autre, de même que dans le paysage littéraire médiéval en général, avec une stabilité suffisamment grande pour éclairer nos interprétations.

Il existe ainsi un certain nombre de travaux de médiévistes qui ont tenté d'exhumer les éléments d'une « *Medieval theory of authorship* »¹³⁴, pour reprendre l'expression d'Alastair J. Minnis, à laquelle il est possible de recourir afin de mieux naviguer dans nos *codices*. Les concepts et les mots employés pour rendre compte du phénomène de la paternité littéraire et de l'attribution d'ouvrages de l'esprit à l'époque médiévale pourront s'avérer utiles lorsqu'il s'agira de comprendre la signification et la

¹³⁴ « Théorie médiévale de l'auteur ». Voir Alastair J. Minnis, *Medieval theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages. Second Edition*, London, Scholar Press, 1988 [1984].

portée du geste qui sous-tend la confection des premiers recueils à collections autoriales individuelles dont on propose ici l'étude, notamment au regard de l'imaginaire du public d'alors.

Cependant, s'ils se révèlent essentiels pour éviter certains anachronismes, les concepts mis en lumière par les spécialistes comme Alastair J. Minnis doivent être manipulés avec précaution. Mis au point dans des contextes et selon des attentes bien précises, ces concepts, tels l'*auctor* (l'« ancêtre » étymologique de l'auteur) dont nous préciserons le rôle central dans notre étude, ne doivent pas être perçus comme étant invariants ni absolus. Ils permettent simplement d'encadrer, par l'entremise de notions médiévales, une réflexion qui demeure malgré tout déterminée par un regard historien et rétrospectif, qui va chercher dans le passé le reflet et les sources de concepts qui lui semblent familiers. Ainsi, comme le rappelait Philippe Ménard, « il n'y a pas de terme unique au Moyen Âge pour désigner l'écrivain¹³⁵ » ou l'auteur. C'est donc dans la diversité d'un réseau conceptuel, des champs sémantiques ainsi que dans certaines pratiques herméneutiques ou éditoriales qu'il faut tenter de faire revivre ce qui peut rappeler une acception de la notion d'auteur qui tentera d'être respectueuse de la spécificité médiévale, et ce malgré la modernité et la partialité du point de vue qui est le nôtre.

Si elle n'est pas parfaitement suffisante ni entièrement exhaustive, la mise au point lexicographique effectuée par Philippe Ménard des termes d'ancien français employés pour désigner les différents personnages qui peuvent s'apparenter à ce qu'il nomme l'« écrivain » « en tant qu'intellectuel, puis comme créateur et inventeur, comme spécialiste des livres, comme récitant de textes ou chanteur, enfin comme spécialiste du divertissement¹³⁶ », peut s'avérer utile pour poser les balises de notre travail. Cela est d'autant plus vrai que la brève enquête de Philippe Ménard, qui porte sur l'ancien français, embrasse une période chronologique pour ainsi dire identique à celle que nous étudions (1100-1340).

On perçoit d'emblée de quelle manière la recherche étymologique est irrémédiablement pétrie de notions et de termes modernes, comme « intellectuel » et

¹³⁵ Philippe Ménard, « Les dénominations médiévales de l'écrivain », dans Lise Sabourin (dir.), *Le Statut littéraire de l'écrivain*, Genève, Droz, coll. « Travaux de Littérature », 2007, p. 23.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 24.

« créateur » (ainsi qu'« écrivain »), tandis qu'elle recouvre des réalités notionnelles fort variées, qui vont jusqu'à englober le « chanteur » ou le « spécialiste du divertissement ». Les termes recensés par Philippe Ménard, de même que les verbes qui leur sont rattachés, renvoient tous, peu ou prou, à différentes facettes de la production et de la transmission d'œuvres de l'esprit. Nous les retrouverons dans le texte et le périphrase des œuvres que nous étudierons, soit parce qu'ils sont employés pour désigner les auteurs de notre corpus, soit parce qu'ils sont des modèles ou des contre-modèles qui servent à définir, par analogie ou à la négative, le type de personnage qu'incarnent les figures d'auteurs que nous examinerons.

Avant d'en donner la liste, il faut préciser que nous ne nous proposerons pas, dans l'analyse à venir, d'offrir un nouvel inventaire détaillé et systématique de toutes ces occurrences de verbes et de substantifs employés dans chaque témoin manuscrit de notre corpus pour désigner les auteurs ou leur activité discursive. En ce sens, il ne s'agit pas de procéder à la « vaste étude lexicologique de cette question importante [qui] fait encore défaut¹³⁷ » et que Philippe Ménard appelle de ses vœux. Sur le mode de l'examen ponctuel de plus ou moins grande ampleur, certains de ces substantifs et de ces verbes seront surtout combinés à une attention particulière aux réalités éditoriales auxquels ils renvoient (attribution de textes à un nom unique, lecture de type « la vie et l'œuvre », répétition de l'inscription onomastique, etc.).

Philippe Ménard isole par exemple les termes de *jongleur* et de *menestrel*, mots complexes qui renvoient selon lui aux spécialistes du divertissement. Or si, dans nos manuscrits, le terme de « ménestrel » fait l'objet d'une revendication chez Adenet le Roi, Baudouin de Condé, Watriquet de Couvin et Jean de Condé, le *jongleur* demeure, comme on le verra, celui auquel les figures autoriales de notre corpus ne veulent pas être identifiées. Le terme d'*escrivain*, qui désigne en ancien français le scribe, fera l'objet de revendications et de condamnations en fonction des contextes, tandis que les verbes (ou leur version substantivée) *trouver*, *faire*, *dire*, *deviser*, *conter*, *chanter* auquel il faut ajouter *translater* et *extraire*, désignent effectivement la manière dont les auteurs évoquent leur art discursif, y ajoutant des connotations variables selon les cas.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 23.

Parmi les termes mis en lumière par Philippe Ménard qui désignent « l'intellectuel », enfin, le terme de *clerc*, désignera implicitement ou explicitement l'activité cléricale véritable de certains des auteurs, tels Adam de la Halle ou Guillaume le clerc de Normandie. Celui de *philosophe* ne sera cité qu'à titre de modèle. Mais le terme qui retiendra le plus notre attention est celui d'*auteur* (ou *aucteur*), hérité de la langue et de la culture latines, et possédant une certaine polysémie. Attesté dans la langue française pour désigner l'auteur d'un ouvrage de l'esprit, le terme d'*aucteur* a le mérite de cristalliser, de par sa morphologie même, l'effet d'altérité et d'identité que peut susciter la « théorie médiévale de l'auteur ». Il renvoie à une réalité plurielle, ainsi qu'à une variété de notions qui constitueront, dans leur diversité et leur ductilité, le socle de notre analyse.

Définitions médiévales de l'auctor, d'Isidore de Séville à Vincent de Beauvais

Les acceptions multiples du terme d'*auctor*, de même que les différentes réalités éditoriales qui se cachent derrière ce terme unique seront abordées à divers endroits de notre étude, et notamment dans le chapitre 2. Toutefois, nous procéderons ici à un état des lieux critique sur ce substantif en distinguant les différentes strates de sens qui le composent, et dont certaines constitueront des axes de lecture pour l'ensemble de notre travail. En effet, l'*auctor* est rattaché à des notions telles que l'autorité, l'écriture, la langue, la « singularité » ou encore à des pratiques éditoriales telles que la « biobibliographie » qui encadreront et orienteront la majorité des analyses que nous développerons ici.

De façon inévitable, il faut d'abord partir des éléments les plus connus de la « définition médiévale de l'*auctor* ». Ainsi Félix Gaffiot, citant les *Étymologies* d'Isidore de Séville, définit dans un premier temps le terme d'*auctor* par son origine, qui le rattache au verbe *augere*, soit « augmenter ». En latin classique, l'*auctor* serait d'abord « celui qui augmente, qui fait avancer (progresser)¹³⁸ ». Mais selon cette même définition,

¹³⁸ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Paris, Hachette, 1934, art. « auctor ». Voir également l'étymologie proposée par Isidore de Séville : « *auctor ab augendo dictus* » (*Étymologiae*, X, 2). Édition de référence : Faustinus Arevalus (éd.), *Sancti Isidori hispalensis episcopi opera omnia*, t. III, Paris, Frères Garnier et Jacques-Paul Migne, 1878.

il est aussi « celui qui augmente la confiance¹³⁹ », et qui peut par exemple se poser en garant d'une transaction, qu'elle soit juridique ou financière. Cette fonction de garant, notamment de garant juridique (*fidejussor, sponsor*), également attestée par Du Cange pour le médiolatin¹⁴⁰, peut revêtir dans certains cas un sens plus proprement intellectuel et fait de l'*auctor* une autorité ou une source dont émane la vérité : lorsque Cicéron déplore les « *voces temere ab irato accusatore nullo auctore emissæ*¹⁴¹ », il emploie le terme d'*auctore* dans le sens de « personne qui garantit la vérité » du discours. C'est ainsi que des noms propres, tels Hérodote ou Polybe, peuvent devenir des *auctores*, c'est-à-dire non seulement des auteurs au sens de « ceux qui composent des ouvrages », mais bien des sources ou des cautions sur lesquelles appuyer un discours parce qu'elles font autorité. Bien plus qu'un individu associé à une œuvre, plus particulièrement à une œuvre de l'esprit, l'*auctor* est donc, entre autres, une figure permettant de certifier la vérité d'un discours. Comme l'ont résumé Marie-Dominique Chenu et Alastair Minnis, le Moyen Âge latin, et plus précisément la culture scolastique médiévale, consolident ce lien entre *auctor* et authenticité, auquel ils ajoutent la notion originellement juridique d'*auctoritas*, jusqu'à changer l'*auctor* en « *someone who [is] at once a writer and an authority, someone not merely to be read but also to be respected and believed*¹⁴² ».

Usant essentiellement d'exemples issus des XII^e et XIII^e siècles, Marie-Dominique Chenu offre une définition plus détaillée encore de l'une des acceptions les plus communes d'*auctor* dans le contexte scolastique médiéval :

Un AUCTOR, désormais, c'est celui qui, grâce à une reconnaissance officielle, civile, scolaire, ecclésiastique, voit son avis, sa pensée, sa doctrine authentiqués, au point qu'ils doivent être accueillis avec respect et acceptés avec docilité. L'AUCTOR, [est] [...] celui qui a une autorité sur laquelle on peut faire fond pour l'examen et la solution d'une question, en

¹³⁹ *Idem*

¹⁴⁰ Charles de Fresne, sieur du Cange *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort, L. Favre, 1883-1887, t I, col. 466a, art. « auctor » [En ligne] URL : <http://ducange.enc.sorbonne.fr/AUCTOR1> Consulté le 1^{er} avril 2019.

¹⁴¹ Marcus Tullius Cicero, *Oratio pro M. Coelio Rufo.*, XIII, cité. dans Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français, op. cit.*, art. « auctor ».

¹⁴² Alastair Minnis, *Medieval theory of authorship, op. cit.*, p. 10 : « quelqu'un qui est tout à la fois un écrivain et une autorité, quelqu'un qu'on ne doit pas simplement lire, mais qu'on doit aussi croire et respecter. »

grammaire, en droit, en théologie.¹⁴³

Marie-Dominique Chenu a également étudié les recoupements notionnels et textuels qui ont pu exister, à la période médiévale, entre l'*auctor* et l'*actor*, terme qui désigne « celui qui est responsable de la composition d'un ouvrage¹⁴⁴ » sans nécessairement y adjoindre la notion de prestige et de respectabilité de l'*auctor*. Il rappelle également la mutation de l'orthographe d'*auctor* en *author* dans certains cas, ce « que suscitait évidemment le rapprochement entre *auctor* et *authenticus*¹⁴⁵ ».

Par ailleurs, comme le dit Marie-Dominique Chenu, l'*auctor* tire son aura du fait qu'il fait l'objet d'une « reconnaissance officielle, civile, scolaire, ecclésiastique » qui garantit sa parole. Si nous reviendrons longuement sur les conditions de cette reconnaissance, on peut déjà expliquer que les *auctores* étaient rattachés à une série de pratiques et de discours institutionnels qui permettaient de les changer en représentants individués et monumentalisés de la vérité et des idéaux d'une collectivité donnée. L'ouvrage d'Alastair Minnis a bien mis en lumière le fait que les *auctores*, de même que la « théorie médiévale de l'auteur » telle qu'elle pouvait exister au Moyen Âge central et à la fin de l'époque médiévale étaient en fait des émanations de la culture scolastique et exégétique, et qu'ils participaient de ce fait à la diffusion, à l'illustration et à la consolidation d'un ensemble de savoirs et de dogmes qui fondaient la vérité des Chrétiens du Moyen Âge européen. Ainsi, les *auctores* étaient certes ceux qui avaient composé des ouvrages, mais ils étaient aussi ceux dont les discours et le nom permettaient d'accéder aux vérités du christianisme.

Nous le verrons, il existait grossièrement deux catégories d'*auctores*. D'une part, on trouvait les auteurs dont les discours transmettaient directement la vérité chrétienne, soit en raison de leur participation à l'écriture des textes sacrés (les Évangélistes, saint Paul, etc.), soit du fait que leurs écrits et leurs doctrines avaient fait l'objet d'un assentiment tel de la part des institutions qu'ils étaient généralement (mais pas systématiquement) acceptés comme étant dignes de foi (saint Jérôme, saint Augustin, saint Grégoire le Grand, etc.). D'autre part, les noms et les textes d'auteurs issus de

¹⁴³ Marie-Dominique Chenu, « Auctor, actor, autor », *Archivum latinitatis Medii Aevi, Bulletin Du Cange*, t. III, 1927, p. 83.

¹⁴⁴ *Idem*

¹⁴⁵ *Idem*

l'Antiquité païenne (Homère, Virgile, Ovide et Sénèque, par exemple) disposaient d'une aura et d'un prestige tels qu'ils ont pu faire l'objet de réappropriations au sein de la culture lettrée chrétienne du Moyen Âge. Nous analyserons en détail comment l'étude de ces *auctores* païens servait à faciliter l'apprentissage de la grammaire latine, véritable porte d'entrée vers le savoir médiéval et vers l'étude des textes sacrés. En outre, ces *auctores* païens faisaient l'objet de tentatives de normalisations idéologiques sous la forme d'analyses textuelles et de commentaires qui visaient à chercher un sens allégorique et chrétien caché derrière le sens littéral de leurs discours.

Chez les spécialistes du XIII^e siècle, outre cette première série d'acceptions, on a également pris l'habitude de citer deux autres « définitions » de l'*auctor* ou de l'*actor*, à savoir celles attribuées respectivement à saint Bonaventure et à Vincent de Beauvais. Ces témoignages permettent de mieux mesurer l'impression conjointe de familiarité et d'altérité que peut susciter l'acception médiévale du terme d'*auctor*, notamment au regard des notions de « créativité » et d'« originalité » et de « propriété intellectuelle » qui sont aujourd'hui associées à l'auteur moderne.

D'un côté, la célèbre répartition typologique que Bonaventure place au début de son *Commentaire des Sentences* de Pierre Lombard est particulièrement séduisante pour l'historien de la littérature, du fait qu'elle peut facilement être isolée et reproduite, à première vue, comme une sorte d'entrée de dictionnaire. Elle se place dans une perspective pratique, puisqu'elle définit en fait les quatre manières de faire un livre (*modus faciendi librum*) en fonction du degré d'implication et de responsabilité de la personne qui produit un ouvrage. Selon le point de vue que l'on choisit d'adopter, les frontières entre les différents degrés d'implication peuvent être vus comme étant poreuses ou, au contraire, étanches¹⁴⁶ :

[...] *quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando ; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo; et iste compiler dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam; et iste dicitur commentator, non auctor. Aliquis scribit et*

¹⁴⁶ Voir par exemple l'analyse d'Anne Berthelot dans *Figures et fonctions*, op. cit., p. 20 et sq.

*sua et aliena, sed sua tanquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem; et talis debet dici auctor.*¹⁴⁷

Aussi « nette » et « claire » qu'elle puisse paraître, une telle « définition » doit également être utilisée ici pour mieux comprendre le caractère polysémique, dynamique et ductile de la notion d'*auctor* à l'époque que nous étudions.

D'abord cette citation aujourd'hui attribuée à Bonaventure (1221-1274) pose concrètement le problème de l'altérité de la question de la paternité des discours au Moyen Âge. En effet, ce passage que les modernes présentent parfois comme étant « de Bonaventure » se retrouve également dans des textes attribués de façon plus ou moins certaine à Guillaume d'Alton, mort pour sa part en 1265¹⁴⁸. La définition quadripartite du *Commentaire* illustre donc elle-même que l'*auctor* partage au moins quelques points communs avec le *compiler* et le *commentator*, qui puisent eux aussi dans un matériau textuel préexistant et parfois anonyme pour mieux composer leurs ouvrages.

De fait, pour en revenir à l'étymologie d'Isidore de Séville, l'*auctor* augmente, ce qui implique bel et bien qu'il ne crée pas, mais qu'il partage la responsabilité de son œuvre avec une entité qui le dépasse. Un autre verbe portant sur la composition poétique et discursive que l'on trouve dans des textes antiques tels que le justement nommé *De inventione*, de Cicéron, puis dans les traités rhétoriques latins du Moyen Âge, *invenire*, confirme d'ailleurs cette signification¹⁴⁹. L'*inventio* ne désigne pas, dans la langue latine,

¹⁴⁷ « Il y a quatre façons de faire un livre. Celui qui écrit les mots des autres sans rien ajouter ni rien changer, on l'appelle simplement *scribe*. Celui qui écrit les mots des autres en y ajoutant, mais non pas de son propre fonds, on l'appelle *compilateur*. Celui qui écrit les mots des autres et aussi des mots qui sont de lui, mais en laissant la part la plus importante à ceux des autres tandis que les siens propres ne sont que des annexes destinées à les éclairer, on l'appelle *commentateur*, et non auteur. Celui qui écrit les mots des autres et aussi des mots qui sont de lui, mais de façon que ses propres mots constituent la partie la plus importante, tandis que ceux des autres ne constituent que des annexes, à titre de confirmation, on doit l'appeler *auteur*. » Saint Bonaventure, *Opera omnia*, 11 vol., Quaracchi, Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1882-1902, vol. 1, 1882, p. 14-15, cité et traduit dans Michel Zink, « Auteur et autorité au Moyen Âge », dans Antoine Compagnon (dir.), *De l'autorité. Colloque annuel du Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 151-152.

¹⁴⁸ « Et notandum, quod differunt commentator scriptor compiler et auctor. Commentator enim est, qui scribit sua et aliena, sed principaliter aliena et sua tanquam annexa, scriptor, qui scribit tantum aliena nichil addendo vel immutando circa ea, compiler, qui scribit tantum aliena addendo tarnen de dictis aliorum ad ea, auctor, qui scribit sua principaliter et aliena tanquam annexa ». Cité dans Martin Grabmann, « Ungedruckte exegetische Schriften von Dominikanertheologen des 13. Jahrhunderts », *Angelicum*, vol. 20, n° 1/3, p. 207.

¹⁴⁹ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, op. cit., art. « invenio » ; Charles de Fresne, sieur du Cange et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, op. cit., t IV, col. 409a., art. « invenire » [En ligne] URL : <http://ducange.enc.sorbonne.fr/invenire> Consulté le 11 février 2020. Sur le *De inventione* de Cicéron et sa

une création *ex-nihilo* d'un discours ou d'une œuvre, mais bien l'étape de recherche du matériau langagier que l'on pourra par la suite disposer (*dispositio*)¹⁵⁰. Nous le verrons également, l'ambivalence du terme « trouver », qui signifie à la fois composer et trouver au sens moderne, permet de rendre compte du rapport de plusieurs figures autoriales de notre corpus par rapport à leur propre créativité. C'est que, comme le rappelait Daniel Poirion, l'écriture médiévale peut toujours s'apparenter, peu ou prou, à un exercice de réécriture¹⁵¹.

D'ailleurs, le reste du prologue aux *Commentaire des Sentences* de Bonaventure présente également l'avantage de poser cette question de la créativité de l'*auctor* dans des termes théologiques. De ce fait, il donne à voir la tension qui peut exister entre la volonté de reconnaître le labeur d'un auteur individuel et le cadre théologique chrétien qui réserve à Dieu le privilège de la création. En effet, il est à rappeler que la « définition » de Bonaventure est déployée tandis que le théologien tente de déterminer, en guise d'introduction à son *Commentaire*, si Pierre Lombard est bel et bien l'*auctor* des *Sentences*. Sur le mode de la discussion contradictoire, Bonaventure évoque dans un premier temps les arguments de ceux qui affirmeraient que seul Dieu, à titre de Créateur, peut être l'*auctor* de quoi que ce soit.

Mais tout aussi fondamental qu'il soit, ce point de vue est rapidement élucidé par le fait que, selon Bonaventure, il est évident que Dieu lui-même, bien qu'étant la cause première, n'a pas écrit le livre des *Sentences*. Bonaventure n'est pas particulièrement révolutionnaire ici. En effet, Alastair Minnis a bien montré que, dès l'époque de Grégoire le Grand au moins (VI-VII^e siècle), certains théologiens tentaient de conjuguer la conception selon laquelle Dieu, par l'entremise du Saint-Esprit et de la Grâce, était l'inspirateur des *auctores* humains responsables de la rédaction des livres sacrés et

réception dans la rhétorique médiévale, voir James Jerome Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A history of rhetorical theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1974, p. 10 et sq.

¹⁵⁰ Outre l'exemple de Cicéron, on pourra se référer au bref exposé des différents éléments constitutifs de l'éloquence chez Isidore de Séville, *Étymologies*, II, 1 : « *Dicendi peritus consistit artificiosa eloquentia, quae constat partibus quinque : inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione, et fine officii, quod es aliquid persuadere* ». On retrouvera par exemple cette répartition dans le traité de *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf (entre 1208 et 1213). Voir Edmond Faral (éd.), *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1958, p. 194 et sq.

¹⁵¹ Daniel Poirion, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, vol. 41, 1981, p. 109-118.

canoniques, par exemple¹⁵². Selon une même logique, le *Commentaire des Sentences* de Bonaventure démontre qu'il existait tout à fait une place, dans l'univers mental de théologiens chrétiens du Moyen Âge, pour rendre compte de la responsabilité de l'auteur humain et individuel dans la composition d'un texte.

Par ailleurs, face à la difficulté de déterminer si Pierre Lombard est soit un *auctor* véritable, soit plutôt un *commentator*, voire un *compiler*, Bonaventure précise la définition de l'*auctor* en y introduisant la notion de labeur personnel. Contre l'argument qui voudrait que Pierre Lombard n'ait rien offert d'original à la science, Bonaventure rappelle que le savoir devient personnel dès lors qu'il est intériorisé et apprivoisé par un individu. Le théologien recourt à un exemple négatif pour illustrer son argument ; il évoque l'éventualité d'un homme qui reproduit un latin correct sans en avoir une connaissance personnelle :

*Dicendum quod non ideo dicitur facere aliquis, supponente alio, quia ab alio didicit tunc enim pauci essent doctores vel grammatici sed si omnino scientia eius dependet ab alio, ita quod non habet habitum intra, sicut illi qui faciunt bonum latinum, quia alii eis dixerunt, sed ipsi ignorant artem...*¹⁵³

Bonaventure rappelle alors que Pierre le Lombard ne se trouve pas dans une telle situation de dette vis-à-vis des autorités auxquelles il emprunte, notamment parce qu'il a travaillé suffisamment longtemps pour développer un rapport personnel et internalisé au savoir qu'il déploie dans son ouvrage :

*...Hoc modo non fuit Magister. Nam a scientia, quam acquisierat longo tempore vel labore, hoc opus composuit et per doctrinas Patrium suas sententias confirmavit. Et quod sunt ibi multa dicta aliorum, hoc non tollit Magistro auctoritatem, sed potius eius auctoritatem confirmat et humilitatem commendat.*¹⁵⁴

¹⁵² *Medieval theory of authorship*, p. 37.

¹⁵³ Saint Bonaventure, *Opera omnia*, vol. 1, *op. cit.*, p. 14-15, « Dès lors, je dis qu'on ne peut dire de quelqu'un que ce qu'il a fait appartient à autrui seulement parce que cette personne tire son savoir d'autrui (car il n'y aurait alors que bien peu de docteurs et de grammairiens) ; à moins que le savoir de cette personne dépende entièrement d'autrui, à tel point qu'il ne possède pas l'*habitus* en lui-même, comme ces gens qui produisent un latin correct parce que quelqu'un d'autre leur a dit de le faire, bien qu'eux-mêmes ignorent cet art. »

¹⁵⁴ *Idem* : « [Pierre Lombard] n'était pas ainsi. En effet, il a composé cet ouvrage grâce à une science acquise après un long travail, tandis qu'il a vérifié ses propres sentences à la lumière des doctrines des Pères. En outre, le fait qu'on trouve beaucoup de citations dans son ouvrage ne retire rien à l'autorité du maître. Au contraire, cela la confirme, tout en illustrant son humilité. »

La conclusion de Bonaventure est donc la suivante : « *Talis fuit Magister, qui sententias suas ponit et Patrum sententiis confirmat. Unde vere debet dici auctor huius libri.*¹⁵⁵ »

Comme on le voit, malgré le ton assuré de sa conclusion, Bonaventure donne tout de même à voir la porosité des frontières entre ce qui constitue le travail de citation ou de commentaire et ce qui peut être attribué à un auteur en particulier. De même, il dresse un portrait nuancé de la façon dont un homme peut acquérir, par le labeur et dans la durée, une autorité et un prestige qui doivent tout de même se fonder sur une posture d'humilité par rapport aux anciens.

L'autre exemple « canonique » que les spécialistes du XIII^e siècle ont pris l'habitude de citer lorsqu'il s'agit de définir la notion d'auteur au Moyen Âge, à savoir l'acception du terme *actor* dans le *Speculum Maius* du frère dominicain Vincent de Beauvais, abonde dans le sens de la synthèse complexe de Bonaventure. En effet, les travaux de Monique Paulmier-Foucart ont bien mis en lumière la définition à la fois dynamique, transformative et ambivalente du terme *actor*¹⁵⁶ (que les copistes transcriront souvent sous la forme *auctor*)¹⁵⁷ que renferme l'œuvre immense et extrêmement populaire, au Moyen Âge, de Vincent de Beauvais. On peut restituer ici cette « définition », qui est avant tout pratique, et qui reproduit la même tension entre valorisation du labeur personnel et hommage aux autorités que l'on observait chez Bonaventure.

À la suite de Monique Paulmier-Foucart, il faut d'abord préciser que le *Speculum Maius* a été composé en deux temps, selon deux plans différents, auxquels sont rattachées deux conceptions concurrentes de ce qu'est un *actor*. Une première version de l'ouvrage

¹⁵⁵ *Idem* : « Tel fut [Pierre Lombard], qui propose ses propres sentences et les confirme grâce aux Pères. C'est pour cela qu'on doit vraiment être appelé *auteur* de ce livre ».

¹⁵⁶ Monique Paulmier Foucart, « L'*actor* et les *auctores*. Vincent de Beauvais et l'écriture du *Speculum majus* », dans Michel Zimmerman (dir.), *Auctor & Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999), Paris, École des chartes, coll. « Mémoires et documents de l'école des chartes », 2001, p. 145-160. Voir aussi Monique Paulmier-Foucart et Marie-Christine Duchenne, *Vincent de Beauvais et le Grand Miroir du Monde*, Turnhout, Brepols, coll. « Témoins de notre histoire », 2004 ; Monique Paulmier-Foucart, Marie-Christine Duchenne et Serge Lusignan (dir.), *Lector et Compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII^e siècle*, Grâne, Créaphis, coll. « Rencontres à Royaumont », 1997 et Monique Paulmier-Foucart, Alain Nadeau et Serge Lusignan (dir.), *Vincent de Beauvais. Intentions et réception d'une œuvre encyclopédique au Moyen Âge*, Paris-Saint-Laurent, Vrin-Bellarmin, coll. « Cahiers d'études médiévales. Cahier spécial », 1990.

¹⁵⁷ Monique Paulmier Foucart, « L'*actor* et les *auctores*. Vincent de Beauvais et l'écriture du *Speculum majus* », art. cit., p. 153.

est entreprise dans la première moitié du XIII^e siècle. Elle est organisée en deux livres, le *Speculum historiale* et le *Speculum naturale*, et elle se présente essentiellement comme une somme des discours et des savoirs plus ou moins anciens dans lesquels Vincent de Beauvais est allé puiser pour offrir une sorte d'encyclopédie universelle à l'usage des laïcs (le commanditaire de l'œuvre est Louis IX) aussi bien que des religieux. Cette première version offre à la fois une hiérarchisation et une légitimation des sources chrétiennes sacrées, païennes ou encore apocryphes, tout comme elle intègre la voix discrète mais néanmoins présente de son auteur. En effet, Vincent se manifeste au sein d'une inscription auctoriale dont l'humilité n'a d'égale que la somme de travail accompli. Vincent affirme ainsi avoir agi selon les ordres de ses supérieurs, lui qui n'est que le plus petit des frères dominicains (*michi omnium fratrum minimo plurimorum*¹⁵⁸). Il offre un travail à la fois de compilation, de restitution et de synthèse de tous les livres qu'il a lus, et dont il se propose de hiérarchiser le contenu, tout en procédant à un travail critique et philologique d'attribution.

Dans ce contexte, Vincent ponctue son texte d'interventions et des commentaires systématiquement signalés par la mention péritextuelle *actor*, un terme qui, dans la première édition du texte, renvoie tout autant à son savoir personnel qu'à celui de ses contemporains, comme l'explique en premier lieu le texte du *Speculum* :

Cependant, ce que j'ai appris par moi-même ou reçu de mes maîtres, les docteurs contemporains, ou ce que j'ai trouvé de notable dans divers écrits, je l'ai signalé sous mon nom d'Auteur (*Actor*).¹⁵⁹

Dans cette première apologie, la mention *actor* ne distingue donc pas véritablement la parole personnelle de la parole des contemporains de Vincent : l'*actor* est un outil à la définition souple qui a pour dessein de se définir en opposition avec le passé, et non nécessairement entre *soi* et *autrui*. On le voit, la frontière entre l'acte de composition et celui de compilation, ou encore de commentaire demeure, comme chez Bonaventure, relativement poreuse.

En outre, cette « confédération de l'*actor* » proposée dans le *Speculum* était apparemment fragile. En effet, la seconde édition de l'œuvre de Vincent fera voler en

¹⁵⁸ Monique Paulmier-Foucart et Marie-Christine Duchenne, *Vincent de Beauvais et le Grand Miroir du Monde*, op. cit., p. vii.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 151.

éclats la définition « collective » et « humble » de l'*actor* offerte dans la version originale du texte, au profit d'une pratique mieux à même de faire honneur à l'autorité de ses contemporains. Pour Monique Paulmier-Foucart, c'est contre son gré que Vincent aurait eu à renoncer à son acception « polyphonique » de l'*actor*. Sous la pression de ses supérieurs hiérarchiques, et face à la montée en puissance, dans les universités et dans la culture de la seconde moitié du XIII^e siècle, de maîtres dominicains tels que Thomas d'Aquin, Vincent aurait été contraint à revoir son système de citations. Sous l'étiquette *actor*, on n'aurait plus trouvé que ses propres interventions, tandis que les maîtres universitaires dominicains auraient été érigés au rang d'autorités, dignes d'être citées individuellement au même titre que les *auctores* anciens¹⁶⁰.

Cette série d'acceptions de l'*auctor*, restituées à partir de témoignages allant d'Isidore de Séville à Vincent de Beauvais, témoignent de la complexité du champ notionnel qui pouvait se dissimuler derrière un terme unique à travers les siècles. De telles « définitions », sur lesquelles il est tentant de s'appuyer aujourd'hui, posent aussi le problème du contexte qui les a vues naître, et qui influencent tacitement notre perception de la « théorie médiévale de l'auteur ». Il convient donc de rappeler qu'un ouvrage comme celui d'Alastair Minnis, au même titre que la contribution de Marie-Dominique Chenu, n'entend pas représenter toute la diversité des conceptions médiévales de la paternité littéraire. Au contraire, il se focalise généralement sur le corpus bien précis de commentaires bibliques et académiques issus de la culture scolastique médiévale latine. Il montre également le caractère en partie ductile et transformatif de la définition de l'*auctor*, dont nous venons de voir qu'il pouvait même se modifier progressivement sous la plume d'un même auteur, à savoir Vincent de Beauvais.

On ne saurait donc prétendre procéder tout simplement à un exercice de « vérification » d'un éventuel transfert d'une définition latine figée de l'*auctor* en contexte vernaculaire, dans les manuscrits de notre corpus. Les différentes études sur l'*auctor* latin le démontrent : il a existé plusieurs modes de construction de l'*auctor* médiéval, qui ont pu varier en fonction des époques et des contextes. Il faut donc préciser ce qui, parmi ces acceptions multiples de l'*auctor* et les pratiques textuelles ou éditoriales

¹⁶⁰ Monique Paulmier Foucart, « L'*actor* et les *auctores*. Vincent de Beauvais et l'écriture du *Speculum majus* », art. cit., p. 154 et sq.

qui lui sont rattachées, pourra servir à orienter et à éclairer les analyses sur le phénomène que nous nous proposons d'étudier, à savoir la construction de figures actoriales dans les manuscrits de langue d'oïl.

Certes, c'est bien la question des conditions du transfert de la notion d'*auctor* dans le domaine de la littérature française qui constituera le cœur de notre propos. En effet, nous observerons de quelle manière le texte et le péri-texte de nos recueils dialoguent de façon intense et autoréflexive avec le modèle des *auctores* dans le but de faire émerger de façon claire et insistante les premières figures d'auteurs de langue d'oïl dans des manuscrits. Cependant, tous les aspects de ce modèle n'informent pas tous les *codices* ni toutes les figures actoriales de notre corpus de la même manière ; et c'est donc à partir d'axes bien précis que nous étudierons les différentes facettes de la relation à l'*auctor* qu'entretiennent les recueils à collections actoriales de langue française.

Auctor et biobibliographie

Notre étude aura pour caractéristique principale de graviter autour de la (re)découverte d'un modèle à la fois herméneutique et éditorial qui semble avoir été utilisé par l'ensemble des acteurs de la production et de la transmission des livres pour construire et appréhender la notion d'auteur dans les lettres médiévales. Ce modèle aux manifestations variables sera nommé ici « biobibliographie ». Nous mettrons en lumière le caractère à la fois homogène et répandu de la biobibliographie, que nous observerons aussi bien dans des textes biobibliographiques tels que le *De viris illustribus* de saint Jérôme, dans certains prologues académiques aux *auctores* nommés *accessus*, dans les chansonniers de troubadours, ainsi que dans la grande majorité des recueils de notre corpus.

La biobibliographie est le nom général que nous donnerons ici à l'ensemble des pratiques qui consistent à attribuer une série de textes à un auteur donné et à présenter la biographie de cet auteur comme une clé de lecture principale de cette œuvre, ainsi que comme un outil pour fédérer cette dernière. Les manifestations de la biobibliographie sont multiples et vont de la liste d'auteurs qui illustrent l'excellence d'une collectivité donnée à des techniques péri-textuelles d'attribution dans certains manuscrits. Nous le verrons, la biobibliographie demeure un outil inégalement connu des spécialistes

modernes et néanmoins essentiel pour « fabriquer » des auteurs et pour comprendre la manière dont les médiévaux pouvaient penser et construire la notion de paternité littéraire. Le modèle de type « la vie et l'œuvre » sera donc présenté ici comme l'une des facettes de la notion plus vaste d'*auctor*, et nous nous appliquerons à montrer comment la biobibliographie informe l'*auctor* et vice-versa. C'est principalement à travers le prisme de la biobibliographie que nous observerons comment nos manuscrits à collections autoriales mettent en scène et en question le geste qu'ils posent par ailleurs, à savoir construire des figures d'auteurs en langue vernaculaire.

Auctor et autorité

Grâce, principalement, à l'étude de la biobibliographie, nous prêterons une attention soutenue à la notion d'autorité (*auctoritas*) liée au geste d'attribution médiéval et à la définition de l'*auctor*. Attribuer une parole ou une série de textes à un même nom et fournir sa biographie ne se résume pas à un simple geste informatif. De même, comme le rappelaient Marie-Dominique Chenu et Alastair Minnis, l'*auctor* n'est pas « seulement » celui qui est responsable de la composition d'un discours, mais bien le garant de la véracité d'un discours. Le geste d'attribution s'inscrit, à l'époque que nous étudions, dans un rapport à la vérité et à l'authenticité. Dire qu'un discours est de quelqu'un revient à poser la question de la justesse de l'attribution, de même que celle de l'aura de la personne à qui on attribue le texte. Mettre de l'avant un nom, tel Cicéron, Virgile ou, au contraire, Rutebeuf, c'est choisir de relayer le prestige d'une autorité reconnue dont le nom suscitera l'adhésion ou, à l'inverse, promouvoir un nouveau nom pour garantir la vérité d'un propos.

Façonner une figure d'auteur implique donc un rapport entre cette figure d'auteur et la vérité dont il est l'ambassadeur. Nous verrons que cette définition de la vérité et du type d'autorité qu'incarne l'auteur change en fonction des contextes, et notamment dans le contexte de l'apparition de nos manuscrits à collections autoriales en ancien français. Elle est en outre connectée à des questions de légitimité de l'auteur (qui a le droit de devenir un *auctor* ?) et de monumentalité. En effet, même si l'auteur est habituellement l'ambassadeur d'une vérité collective qui le transcende, il court le risque de faire l'objet d'une monumentalisation, d'un culte ou d'une révérence « pour lui-même », tandis que la

seule évocation de son nom peut générer une adhésion trop docile de la part d'un lectorat mal informé. Dans une culture marquée par un respect de la tradition et une certaine « vénération de l'Antiquité ¹⁶¹ », l'autorité possède également une dimension chronologique : le fait d'être un *auctor* ancien peut à cet égard servir d'argument pour cautionner, encore une fois, le bienfondé d'une opinion ou d'un propos, ainsi que la qualité d'une œuvre. Tout en s'inscrivant dans cette culture, nombre de textes et de manuscrits de notre corpus remettent en cause cette adhésion trop grande et ce lien trop évident entre *auctor*, autorité, et vérité, et ce dans le but soit de le déconstruire, soit de le réarticuler de façon originale, soit encore de s'en départir tout bonnement.

Auctor, livres et écriture

En lien avec ces notions d'autorité, de monumentalité et de légitimité, nous verrons que l'*auctor* est, par ailleurs, une émanation de la culture écrite. Selon une alchimie incertaine, l'*auctor* sert à cet égard de garantie à la vérité qui provient de l'écriture ou, plus encore, du livre, et vice-versa. Il nous faudra montrer de quelle manière l'*auctor* est la manifestation du pouvoir épistémologique particulier du livre dans le Moyen Âge latin et chrétien, notamment du fait que le christianisme est une religion du livre, fondée sur l'analyse et l'interprétation des textes sacrés. Participer de la culture de l'écrit, c'est donc s'inscrire dans ce rapport *textuel* – ou encore bibliographique – à la vérité. Or on sait que le XII^e siècle, puis le XIII^e siècle voient s'opérer deux bouleversements liés l'un à l'autre dans l'histoire de l'écriture et du livre.

D'un côté, bien qu'il faille les traiter avec précaution, et ce selon le conseil de leurs auteurs mêmes, les recherches en codicologie quantitative effectuées par Carla Bozzolo et Ezio Ornato ¹⁶², permettent de constater, à partir du IX^e siècle, « une augmentation continue de la production de manuscrits jusqu'au XIII^e siècle¹⁶³ » dans la France du Nord. Les statistiques sont saisissantes : pour la seule production de manuscrits latins en France du Nord, on constate un bond de 346% entre le nombre de *codices* du

¹⁶¹ Joachim Lecker, « Formes médiévales de la vénération de l'Antiquité », dans Pierre Nobel (dir.), *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, vol. 1, *Du XII^e siècle au XVI^e siècle*, Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Littéraires », 2005, p. 77-98.

¹⁶² Carla Bozzolo et Ezio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. 3 essais de codicologie quantitative*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 85.

IX^e siècle et ceux du XII^e siècle¹⁶⁴. Entre le XII^e et le XIII^e, l'augmentation est encore considérable, avec 60% de manuscrits supplémentaires¹⁶⁵. Les études statistiques de plus grande ampleur menées sur la production européenne en général attestent elles aussi d'une explosion de la production du livre à partir du XII^e siècle, qui est confirmée au XIII^e siècle¹⁶⁶. Or, au moment où survenait ce changement quantitatif dans la production et la consommation des livres, il s'opérait également une mutation d'ordre qualitatif et typologique. En d'autres termes, la multiplication des copies produites à partir du Moyen Âge central s'accompagne d'une diversification du contenu de ces copies.

Cette diversité s'observe d'une part dans les lettres latines, qui s'ouvrent par exemple à la production textuelle de nouvelles figures autoriales emblématiques de la « Renaissance du XII^e siècle », comme Abélard, saint Bernard, Alain de Lille et Hugues de Saint-Victor, puis aux discours de maîtres ès théologie du XIII^e siècle, telles que Thomas d'Aquin ou saint Bonaventure, pour ne citer que les exemples les plus connus¹⁶⁷. L'avènement d'ordres religieux dits « mendiants » au XIII^e siècle participe également de ce renouvellement des lettres. Les frères Dominicains et Franciscains trouvent en effet une grande partie de leur raison d'être dans une prédication fondée sur une pratique intense de la compilation de sermons, de doctrines et d'*exempla* à laquelle ont participé des auteurs dominicains comme Vincent de Beauvais¹⁶⁸. Les conditions matérielles et les manifestations culturelles de ce bouleversement dans les lettres latines aux XII^e-XIII^e siècles sont connues et ont fait l'objet de nombreuses synthèses. L'essor urbain et la révolution commerciale survenus à partir de l'an Mil, le développement des écoles cathédrales au XII^e siècle puis celui des universités au XIII^e siècle ont notamment été présentés par Jacques Le Goff comme autant de conditions propices à l'essor de professionnels de la parole et du livre que le médiéviste nomme les « intellectuels » du

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁵ *Idem*

¹⁶⁶ Voir Eltjo Buringh et Jan Luiten Van Zanden, « Charting the “rise of the West”: manuscripts and printed books in Europe, a long-term perspective from the sixth through eighteenth centuries », *The Journal of Economic History*, vol. 69, n° 2, 2009, p. 409-445. Voir en particulier le tableau 1, p. 416.

¹⁶⁷ Carla Bozzolo et Ezio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 88-89, ou encore Erik Kwakkel et Rodney Thomson (dir.), *The European Book in the twelfth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 3 et 90-102.

¹⁶⁸ Nicole Bériou, *L'Avènement des maîtres de la parole. La prédication à Paris au XIII^e siècle*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1998.

Moyen Âge¹⁶⁹. Ce bouleversement général n'est certes pas sans conséquences sur la conception médiévale de l'*auctor*.

Un second aspect de l'explosion du livre au Moyen Âge central se situera pour sa part au centre de notre propos, puisqu'il a trait à l'entrée progressive et exponentielle des langues vernaculaires, et notamment de la langue d'oïl, dans la culture écrite d'alors. Variable en fonction des contextes, cette entrée se constate à la fois dans les documents administratifs et dans la production de manuscrits vernaculaires dits « littéraires ». Certes, les dichotomies trop tranchées entre les types d'écrits qui sont produits dans ce contexte, de même qu'entre les différents modes de production du livre n'ont pas lieu d'être. Mais il semblerait que cette nouvelle représentation du vernaculaire corresponde, dans le domaine de l'écriture, à un développement d'un commerce du livre et d'un public proprement laïcs et aristocratiques, qui pèsent de plus en plus dans la vie culturelle livresque du Moyen Âge¹⁷⁰. Nous observerons que cette culture laïque a participé d'un réagencement de l'univers des lettres, et ce dans la mesure où elle a pu engendrer une redéfinition de l'*auctor* et de la paternité littéraire dans la littérature vernaculaire de l'époque, ce dont témoignent les manuscrits de notre corpus.

En revanche, nous rappellerons une fois de plus ici qu'il ne s'agira pas de dupliquer l'exercice et les conclusions qu'offre un ouvrage tel que *From Song to Book*, de Sylvia Huot, sur la question de l'écriture. Autrement dit, il ne s'agira plus de soutenir, comme l'a déjà fait Sylvia Huot, que l'apparition des figures d'auteurs de langue d'oïl dans les livres serait le fruit d'une mutation progressive de la poésie vernaculaire, jadis orale, chantée et anonyme, en une *littérature* qui implique que les poètes se posent progressivement et personnellement la question de leur inscription dans les manuscrits qui conservent leurs œuvres. Tout au long de cette étude, nous nuancerons cette perspective, qui ne se vérifie que de façon inégale dans les manuscrits produits entre le début du XII^e et la première moitié du XIV^e siècle. Nous la compléterons par la thèse selon laquelle le corpus bien précis des manuscrits à collections autoriales est plutôt le fruit d'une interrogation généralisée de la part des producteurs de ces manuscrits concernant la capacité de la langue d'oïl, qui s'invite alors dans l'univers de l'écriture, à

¹⁶⁹ Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire », 1985 [1957].

¹⁷⁰ Carla Bozzolo et Ezio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 89 ; Mary et Richard Rouse, *Illiterati...*, *op. cit.*

produire des *auctores*, notamment grâce aux codes de la biobibliographie. Nous montrerons que, dès l'époque des plus anciens témoins de notre corpus, on observe les traces évidentes de ce dialogue autoréflexif et parfaitement conscient avec la tradition lettrée des *auctores*, que les différents responsables de la production de nos manuscrits tentent soit d'importer, soit de modifier, soit encore de déconstruire afin de penser la question de l'échafaudage de figures autoriales de langue française dans des livres.

Auctor, langue et genres littéraires

Comme nous venons de le suggérer, la langue joue vraisemblablement un rôle important dans la définition de l'*auctor* aux XII^e et XIII^e siècles. On remarquera par exemple que l'*auctor* est un terme latin qui illustre de ce fait même l'état de relative hégémonie culturelle et surtout linguistique qu'exerce cette langue dans la production manuscrite médiévale, et ce même dans le contexte général d'essor des langues vernaculaires dans le monde de l'écrit. Même si nous aurons l'occasion de voir de quelle manière le latin n'était pas vu comme l'unique langue de la vérité, il se voyait conférer une aura – une autorité – cautionnée par les pratiques institutionnelles tant ecclésiastique que scolaire, ainsi que par la multitude d'*auctores* païens puis chrétiens qui en avaient illustré les qualités au fil des siècles. Par exemple, l'étude de la grammaire, c'est-à-dire de la langue latine et de ses *auctores* constituait l'un des piliers du savoir occidental chrétien, un phénomène dont on ne cessera d'observer les manifestations dans nos recueils. À partir du chapitre 2 de cette étude, nous explorerons donc de quelle manière la grammaire, et plus particulièrement la grammaire qualifiée d'« orléanaise » constituait, au même titre que la biobibliographie, un modèle décisif pour penser le rapport entre l'*auctor* et la vérité collective – l'*auctoritas* – dont ce dernier pouvait être l'ambassadeur.

Construire des figures de poètes de langue vernaculaire au sein d'un univers livresque dominé par le latin et ses *auctores* revenait donc à se poser la question du lien d'analogie ou, au contraire, de la spécificité de la production littéraire vernaculaire et, par extension, des figures d'auteurs de langue vernaculaire qui la représentaient. C'est en ce sens que nous analyserons la manière dont nos manuscrits conjuguent très souvent des considérations sur le modèle biobibliographique avec une réflexion sur le statut du français en tant que langue digne – ou, à l'inverse, indigne – de faire l'objet d'une

grammaire. La prise en compte détaillée de l'exemple de la réception dont on fait l'objet les troubadours et la langue d'oc à la même époque rendront d'autant plus apparente l'existence d'une véritable hésitation chez les différents acteurs de la culture livresque de l'époque quant à la légitimité de l'ancien français à devenir une langue dotée d'*auctores* et d'une grammaire capable de rivaliser avec le latin. La mise en lumière de cette hésitation sera décisive dans notre compréhension des nombreuses déconstructions du modèle de l'*auctor* et de la biobibliographie auxquelles procèdent par ailleurs les recueils à l'étude. Or, comme nous aurons l'occasion de le préciser en divers endroits de cette étude, cette hésitation ne concerne pas d'hypothétiques qualités inhérentes à telle ou telle langue vernaculaire (le français, en l'occurrence), mais plutôt à l'ensemble des facteurs implicites ou explicites qui, à commencer par les genres poétiques, peuvent contribuer à associer les productions textuelles dans un idiome précis à un horizon d'attentes donné, ainsi qu'à un certain rapport à la vérité.

Une fois de plus, il convient de préciser que notre réflexion sera ici tributaire des hypothèses de Francis Gingras concernant le roman aux XII^e-XIII^e siècles. Le médiéviste a démontré qu'au fil du temps, le *roman* est progressivement passé d'un terme qui désignait « au départ toute langue populaire opposée au latin¹⁷¹ » avant de désigner la langue française, puis, de façon croissante, un genre dont la caractéristique était de participer d'une « reconfiguration des genres littéraires, lui-même associé à l'émergence d'une littérature en langue vernaculaire qui s'affirme après 1100¹⁷² ». De fait, le *roman* a cette particularité de se situer au carrefour de plusieurs phénomènes qui intéressent directement la présente analyse, et qui mêlent la question de l'institutionnalisation d'une langue et de la production poétique qui la caractérise à la question des genres littéraires, question dont Francis Gingras a démontré qu'elle était intimement liée à celle de la définition de la vérité au Moyen Âge central¹⁷³. Dès l'époque de Priscien (VI^e siècle), les traités théoriques procèdent, outre à une distinction entre la lyrique et la narration, à une typologie plus précise des différents types de narration en fonction de leur caractère fictif (*fabula*) ou, au contraire, véridique (*historia*)¹⁷⁴. Au moment où se constitue une

¹⁷¹ Francis Gingras, *Le bâtard conquérant*, op. cit., p. 459.

¹⁷² *Idem*

¹⁷³ Voir notamment « Roman et genre littéraire », *Ibid.*, p. 159-189.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 159-164.

littérature en langue vernaculaire, cette typologie des genres de culture latine se voit confrontée à la spécificité culturelle et poétique des productions romanes, qui introduisent avec une force exponentielle une « troisième voie » poétique entre l'*historia* et la *fabula*¹⁷⁵. Parfois désignée sous le terme d'*argumentum* dans les traités latins, cette voie médiane entre la vérité et la fiction prend progressivement le nom de la langue vernaculaire dans laquelle elle fait l'objet d'une exploration particulièrement critique et hardie : le *roman* en vient alors à devenir ce genre littéraire qui, en langue *romane*, explore la porosité des frontières entre *fabula* et *historia*, tout en se plaçant, comme l'a prouvé Francis Gingras, dans un rapport de « confrontation avec la langue des Anciens¹⁷⁶ », à savoir le latin.

Ces considérations génériques et linguistiques, elles-mêmes rattachées à des questions épistémologiques (définition de la vérité, de la fiction, de ce qui les sépare et ce qui les unit) doivent informer une réflexion sur le transfert de la notion d'*auctor* dans ce qui a pu être vu comme la « langue du genre romanesque ». Nous aurons l'occasion de constater que les figures auctoriales de notre corpus sont très souvent bâties en dialogue avec la question de la typologie des genres, et ce afin de poser la question du type de vérité ou du type de discours dont un poète vernaculaire peut espérer être le garant, l'*auctor*. En fonction des contextes et des manuscrits, une figure d'auteur vernaculaire pourra ainsi se penser soit en opposition frontale avec les genres littéraires à succès de la langue romane, soit dans une logique revendicatrice plus ou moins assumée de la spécificité culturelle, voire même de l'ambivalence morale et épistémologique des productions littéraires issues de la culture courtoise et laïque dont ils sont présentés comme les ambassadeurs. Dans tous les cas, de concert avec la question de la « grammaticalisation » et de l'institutionnalisation du français, les interrogations ayant trait à la typologie des œuvres associées à tel ou tel auteur constitueront l'un des facteurs essentiels pour penser le lien entre *auctor*, langue vernaculaire et autorité.

Auctor, collectivité et singularité

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 164 et sq.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 459.

De surcroît, ces questions linguistiques et génériques sont directement liées à un autre point nodal et un réseau notionnel particulièrement épineux – car polysémique et connoté d'un point de vue théorique – à savoir la manière dont la notion d'*auctor* articule un rapport variable entre le singulier et le collectif. Nous observerons ainsi qu'une tendance dominante dans les lettres latines de l'époque consiste à faire de l'*auctor* le garant individué d'une vérité collective, bénéficiant d'un assentiment institutionnel dont la biobibliographie et la grammaire sont d'importantes courroies de transmission. Cependant, au gré des contextes, une telle vérité dite « collective » peut posséder une certaine variabilité. En outre, chaque *auctor* individuel réactualise le rapport qui l'unit à la vérité collective dont il est le représentant, et qu'il incarne de manière contingente. Or ces deux éléments que sont la variabilité contextuelle de la vérité de l'*auctor* et la question de son « individualité » constitueront des axes de lecture importants de notre étude.

En effet, les manuscrits à collections autoriales de langue d'oïl, en construisant des figures d'auteurs vernaculaires et en dialoguant avec les modèles et les codes éditoriaux liés à l'*auctor*, importent en les complexifiant ces questions portant sur le singulier et le collectif. Nous le verrons, nos *codices* posent d'un côté le problème du type d'individualité ou de singularité que chacune des figures d'auteurs qu'ils construisent (Adam de la Halle, Rutebeuf, Baudouin de Condé, Jacques de Baisieux, etc.) peut incarner de façon contingente. D'autre part, les recueils de notre corpus interrogent explicitement la compatibilité du modèle de l'*auctor* et ses corrolaires que sont la biobibliographie et la grammaire avec le contexte culturel et les genres littéraires vernaculaires dont ces manuscrits sont une émanation. Polémique et complexe en raison de son lien avec la question de l'individu, c'est-à-dire de l'être humain individuel, ce double axe (singulier et collectif) de lecture gagne à être clarifié, défini et développé une première fois ici.

Qu'entendons-nous par l'« individualité », ou encore la « singularité » de l'auteur ? Après avoir consacré autant de pages à relativiser l'usage du terme de « subjectivité » tout en mettant en garde contre les risques d'une lecture téléologique liant la « naissance de l'auteur » à celle du « sujet » moderne, nous n'appliquerons pas la grille d'analyse de l'auteur-sujet à nos manuscrits. En accord avec des contributions

scientifiques telles que l'ouvrage dirigé par Michel Zimmerman, *Auctor & auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*¹⁷⁷, nous observerons plutôt que chaque figure auctorale individuelle de notre corpus se construit dans un mouvement de va-et-vient entre la conformité aux normes d'une tradition donnée, que celle-ci soit poétique, générique, culturelle, politique ou épistémologique, et l'écart vis-à-vis de ces normes. À ce titre, nous verrons que le modèle de la biobibliographie est un modèle de construction de l'*auctor* en tant que représentant des normes de la collectivité, et qu'il constituera justement un étalon de choix pour mesurer l'écart ou, au contraire, la conformité des figures autoriales de notre corpus au regard de ces normes.

Dans nos manuscrits, nous observerons que cette dialectique entre conformité et écart est d'abord mise en scène à l'échelle des auteurs individuels. Elle transitera alors par une série de stratégies visant à bâtir une figure auctorale donnée et en illustrer le rapport à la tradition. Or pour nommer l'individualité, ou encore la singularité fluctuante de chaque figure auctorale, il nous faudra recourir à des termes compatibles avec le contexte épistémologique et culturel propre à la période que nous étudions. Suivant l'exemple de Fanny Oudin, nous parlerons donc souvent de la *persona* de l'auteur, de même que de son *identité*¹⁷⁸. Ces deux termes rendent d'autant mieux compte de la complexité du lien entre figure auctorale et « individualité » qu'ils renvoient à des réalités en pleine mutation au Moyen Âge central.

Attesté en latin médiéval, le terme d'*identitas* réfère, comme l'ont souligné les spécialistes de l'histoire de l'individu au Moyen Âge, à la notion de similitude. Fanny Oudin résume efficacement l'origine et la signification de ce terme, introduit dans le bas latin dans le domaine de la philosophie :

Identité, identique, identifier et leurs dérivés ont tous une racine commune : le latin *idem*. [...] Les premiers emplois de la notion d'identité encadrent le Moyen Âge. *Identitas, identicus* et *identificare* sont en effet inconnus du latin classique, et ne remontent qu'au bas latin : *identitas* apparaît au IV^e siècle chez les auteurs chrétiens ; *identificare* est un composé d'*idem* et de *facere* créé par le latin scolastique. D'emblée, l'identité appartient donc au vocabulaire savant de la réflexion

¹⁷⁷ Michel Zimmerman, *Auctor & auctoritas, op. cit.*

¹⁷⁸ Fanny Oudin, « Identité et *persona*. Quelques réflexions liminaires autour de l'image de soi au Moyen Âge », *Questes*, vol. 24, 2012, p. 27-47 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/questes/3090> Consulté le 17 février 2020.

philosophique. C'est également par ce biais, semble-t-il, qu'elle est passée dans les langues vernaculaires. En ancien français, identifier est introduit vers 1300, avec le sens de « considérer comme identique à autre chose ». *Identique*, qui se dit d'objets parfaitement semblables tout en restant distincts, apparaît à la même période. *Idemité*, quant à lui, serait utilisé à partir du XIV^e siècle. [...] Conformément à l'étymologie, cette définition de l'identité met l'accent sur la ressemblance, les traits partagés, par opposition à *alteritas*, *singularitas* et *diversitas* : l'identité repose sur un principe de similitude.¹⁷⁹

La notion d'*identité* sera employée ici dans ce rapport de complémentarité et d'opposition avec les notions de *singularité* et de *diversité* – un terme qu'affectionne un auteur comme Adenet le Roi, notamment – pour être appliquée à la question précise de l'homme individuel, et plus particulièrement aux figures d'auteurs individualisées de notre corpus, qui fonctionnent à certains égards comme des avatars livresques d'êtres humains individuels. Dans cette perspective, nous évoquerons donc souvent la question de la construction de l'identité des auteurs, qui sera formulée soit dans les termes d'une identité-*idem* soit dans les termes d'une *singularité*, ou encore d'une *diversité*¹⁸⁰.

Un second terme d'importance pour évoquer le mélange incertain entre singularité et généricité des auteurs que nous étudions sera celui de *persona*. Comme le résume Fanny Oudin, *persona* a partie liée avec le caractère spéculaire et spectaculaire de l'identité humaine :

Persona est [...] l'équivalent latin du grec *prosôpon* qui, si on le décompose, signifie littéralement « ce qui est placé devant la vue », et appartient au champ sémantique de la vision. Par ailleurs, avant même de renvoyer au masque de théâtre et au rôle qu'il supporte, *prosôpon* désigne le visage, la figure, et s'emploie dans des expressions renvoyant au face à face [...]. Dans cette perspective, la métaphore du théâtre social, qui sous-tend aussi bien l'analyse de la *persona* par Cicéron que la théorie d'un sociologue comme Erving Goffman, met moins l'accent sur la composition d'un rôle factice opposé à un moi intérieur insaisissable, que sur le rôle de la vue et du face à face social, de l'interaction, dans la constitution d'une identité. L'identité suppose donc la visibilité, la manifestation présente et explicite de traits distinctifs, parce qu'elle repose

¹⁷⁹ *Idem*

¹⁸⁰ À l'époque moderne, Paul Ricœur a par exemple tenté de conceptualiser les deux facettes de l'identité dans les termes d'une opposition entre identité-*idem* et d'une identité-*ipse*. Voir *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997 [1990].

sur la confrontation à autrui et qu'il n'existe d'identité que sous le regard d'autrui.¹⁸¹

Cette dimension dramaturgique du terme résonne donc dans l'acception de personne : en effet, tandis que le terme « a d'abord désigné les *imagines mortuorum*, les masques du culte domestique des ancêtres de la *gens* » dans le monde latin antique, il se met progressivement à désigner la *personne*, l'être humain, à l'époque médiévale, suite à un détour par la pensée théologique trinitaire¹⁸². Or nous exploiterons justement cette dimension théâtrale et dynamique du terme de *persona* afin de montrer de quelle manière elle informe la construction éditoriale de l'identité dite « personnelle » de nos auteurs.

Outre ces manières de nommer l'individuel, nous nous concentrerons sur la question, voisine et tout aussi essentielle, des modes de dénomination de l'individu, autrement dit des marqueurs médiévaux de l'identité. De fait, nous nous focaliserons sur ce que nous nommerons l'*identité onomastique* des auteurs, qui constitue l'un des principaux piliers de notre enquête, étant donné que nous avons choisi de rassembler et d'analyser un corpus de manuscrits qui ont pour caractéristique commune de réunir des séries de textes attribuées de façon claire et insistante à un même *nom*. Le nom constitue précisément, à cette époque, le lieu d'une reconfiguration intense et dynamique des rapports entre universel et singulier.

Rappelons qu'au Moyen Âge central, la manière d'identifier les individus encourt un changement particulièrement remarquable. Comme l'a résumé Madeleine Jeay, dans le système de nomination des personnes, à « la désignation par un nom unique, le *nomen proprium*, s'est adjoint, entre le XI^e et le XIII^e siècle, un surnom d'abord individuel, puis héréditaire, le *cognomen*¹⁸³ ». Par ailleurs, « à partir du XIII^e siècle », on adjoint « un

¹⁸¹ Fanny Oudin, « Identité et *persona*. », art. cit.

¹⁸² *Idem* Fanny Oudin renvoie judicieusement aux contributions Jean-Claude Schmitt, « La découverte de l'individu », art. cit. et à la contribution de Brigitte Miriam Bedos-Rezak, « Medieval Identity: a sign and a concept », art. cit.

¹⁸³ Madeleine Jeay, *Poétique de la nomination*, op. cit., p. 23. La médiéviste résume les travaux de Monique Bourin, « L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à plusieurs éléments en Europe occidentale (XI^e-XII^e siècles) », dans Anne-Marie Christin (dir.), *L'écriture du nom propre*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 193-213 ainsi que de Patrice Beck, Monique Bourin et Pascal Charelle, « Nommer au Moyen Âge : du surnom au patronyme », dans Guy Brunet, Pierre Darlu et Gianna Zei (dir.), *Le Patronyme. Histoire, anthropologie, société*, Paris, CNRS, 2001, p. 13-38. Voir aussi George T. Beech, Monique Bourin et Pascal Charelle (dir.), *Personal names studies of medieval Europe. Social identity and familial structures*, Kalamazoo, Michigan, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, coll. « Studies in Medieval Culture », 2002.

élément d'identification supplémentaire, le surnom emprunté à un sobriquet, à une fonction ou un métier, à un nom de lieu¹⁸⁴ ». L'objectif est alors, en même temps que de constituer un groupe familial, de « préciser l'individualité de la personne¹⁸⁵ ».

Cette rencontre entre les questionnements sur l'individu et ceux sur le nom possédait, dès le XII^e siècle au moins, un versant philosophique qu'on a rassemblé sous l'appellation de « Querelle des universaux »¹⁸⁶. Tirant son origine de la réfutation par Aristote de la théorie des Idées de son maître Platon, léguée au Moyen Âge par Boèce (VI^e siècle) dans son commentaire de l'*Isagogè* (*Εισαγωγή*) de Porphyre (III^e siècle)¹⁸⁷, cette querelle aurait véritablement éclaté au XII^e siècle sous l'impulsion du théologien Pierre Abélard, chef de file des « nominalistes »¹⁸⁸. Les textes d'Abélard sont donc les plus anciens conservés à défendre l'idée nominaliste (certains préfèrent dire : « non-réaliste » ou « conceptualiste »¹⁸⁹) selon laquelle les universaux ne s'appliquent pas à des choses (*res*), mais à des mots (*voces*). Or pour illustrer sa thèse, le philosophe parisien utilise fréquemment l'exemple des hommes, s'appliquant dès lors à souligner aussi bien la singularité ontologique de chacun de ces derniers, tout en cherchant à identifier la nature exacte de ce qui les unit par ailleurs :

Le mot *homme* désigne les hommes particuliers pour une raison qui leur est commune, à savoir, parce qu'ils sont des hommes [...] Étudions cette raison. Les hommes singuliers, distincts les uns des autres, diffèrent par leurs essences propres et par leurs formes propres [...] ; pourtant ils se rencontrent en ce qu'ils sont des hommes. Je ne dis pas qu'ils se rencontrent *dans l'homme* – car l'homme n'est aucune chose, sinon une chose individuelle – mais dans l'*être homme*.¹⁹⁰

¹⁸⁴ Madeleine Jeay, *Poétique...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁵ *Idem*

¹⁸⁶ Alain de Libera, *La Querelle des universaux. De Platon au Moyen Âge*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 1996.

¹⁸⁷ Claude Panaccio (éd.), *Le Nominalisme. Ontologie, langage et connaissance*, Paris, Vrin, coll. « Textes clés du nominalisme », 2012. On consultera notamment l'« Introduction générale », p. 7-32, ainsi que le chapitre intitulé « la Question des universaux », p. 35-40.

¹⁸⁸ Le terme latin « *nominales* » a été introduit dans la deuxième moitié du XII^e siècle pour désigner les partisans de Pierre Abélard (1079-1149). À la question de savoir ce que sont les *universaux* – les genres et les espèces notamment, comme l'animal ou l'homme en général – ils répondaient à la suite de leur mentor que ce sont des *noms* (*nomina*), s'opposant en cela à ceux, nombreux à l'époque, que l'on appelait les *reales* parce qu'ils disaient, eux, que les universaux sont des *choses* (*res*).

¹⁸⁹ Cf. Alain de Libera, *La philosophie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1993, p. 323 et *sq.*

¹⁹⁰ Extrait des *Gloses sur Porphyre*, traduit par Jean Jolivet dans Claude Panaccio (éd.), *Le Nominalisme*, *op. cit.*, p. 62-63.

L'anthropologie abélardienne telle qu'elle se manifeste ici pose bel et bien l'individualité ontologique de chacun des hommes, bien qu'elle admette par ailleurs qu'un même *être homme* les rassemble, sans pour autant constituer une « chose » commune à chacune des entités humaines individuées.

Or, pour mieux cerner cette tension entre universel et singulier qui caractérise l'identité des hommes, Abélard calque son vocabulaire conceptuel sur celui qu'il nomme les grammairiens, qui procèdent selon lui à une distinction entre nom « appellatif » et nom « propre » :

Nous avons donc montré pour quelles raisons des choses, qu'on les prenne une à une ou ensemble, ne peuvent être dites universelles, c'est-à-dire prédicats de plusieurs sujets : il faut donc bien attribuer cette universalité aux mots, et à eux seuls. Selon les grammairiens, certains noms sont « appellatifs », certains sont « propres » ; de même pour les dialecticiens certains termes sont « universels » ; et certains « particuliers », ou « singuliers ». Est universel un vocable qui a été institué pour servir de prédicat à plusieurs sujets pris séparément, ainsi le nom *homme*, qu'on peut joindre à des noms particuliers d'hommes à raison de la nature des sujets réels auxquels il est attribué. Est singulier celui qui ne peut être prédicat que d'un seul sujet, comme *Socrate* [...] ¹⁹¹

Le philosophe illustre ici un point de contact important entre la théorie philosophique et la pratique onomastique de son époque. Le terme particulier, équivalent pour les dialecticiens du nom propre des grammairiens, sert à identifier « l'individualité de la personne », pour reprendre la formulation de Madeleine Jeay précédemment citée. Il représente l'homme Socrate dans ce qu'il a de plus particulier ontologiquement. On ne peut certes pas conclure de ces remarques que l'émergence du *cognomen* ou du surnom apposé au *nomen proprium* soit directement liée à celle du « nominalisme » abélardien, qui ne fait qu'évoquer la manière dont le nom propre correspond au singulier ontologique. Mais on constate cependant, dès le XII^e siècle, un intérêt généralisé aussi bien théorique (chez Abélard) que pratique (dans les phénomènes onomastiques) pour la question de la singularisation des hommes par le nom.

D'ailleurs, comme l'a étudié Niko den Bok, il s'avère qu'un philosophe contemporain d'Abélard, Richard de Saint-Victor, a justement tenté de penser le thème de l'individualité ontologique de l'homme à travers celle du nom propre. Pour ce faire,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

Richard de Saint-Victor se plaçait dans le sillon du « fondateur » de la querelle des universaux au Moyen Âge, à savoir Boèce¹⁹². Boèce, rappelle Niko den Bok, met au point le néologisme de *platonitas* pour conceptualiser « la propriété ou l'ensemble de propriétés qui fait de Platon qu'il est Platon¹⁹³ ». Or là où Boèce choisissait de ne pas isoler ontologiquement Platon, le présentant simplement comme l'actualisation d'accidents présents dans les autres hommes, Richard de Saint-Victor innove apparemment, puisqu'il s'affaire précisément à conférer à l'homme individuel, qu'il nomme pour sa part Daniel, une *danielitas* à laquelle aucun autre homme ne puisse participer :

*Danielitas itaque intelligatur illa substantialitas, vel, si magis placet, illa subsistentia ex qua Daniel esse habet illa substantia que ipse est et quam participare non potest aliqua alia.*¹⁹⁴

Chez Richard de Saint-Victor, le nom de l'homme individuel devient par conséquent l'emblème de sa singularité la plus radicale au regard des autres hommes.

Malgré une sorte de dormance du nominalisme tout au long du XIII^e siècle¹⁹⁵, la « question des universaux » et la quête du « principe d'individuation »¹⁹⁶, par exemple, ont continué de préoccuper les esprits des théologiens et des philosophes, et ce même si cela n'aboutissait pas nécessairement à une individuation ontologique absolue des êtres humains. De fait, la question de la singularité – onomastique, notamment – des hommes gagne plutôt à être abordée, dans les théories et les pratiques qui vont du XII^e siècle à la première moitié du XIV^e siècle, comme une matrice de discours contradictoires et parfois complémentaires, qui oscillent entre la valorisation de l'universel ou du particulier.

¹⁹² Alain de Libera, *La Querelle des universaux. op. cit.*

¹⁹³ Niko den Bok, « La sagesse de *danielitas*. Richard de Saint-Victor et la quête de l'individualité essentielle », dans Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge, op. cit.*, p. 132.

¹⁹⁴ Cité dans *Ibid.*, p. 330.

¹⁹⁵ De fait, les *nominales* ne sont pas légion au XIII^e siècle, et il faudra attendre jusqu'à la première moitié du XIV^e siècle pour que Guillaume d'Ockham défende à nouveau des thèses authentiquement nominalistes, selon lesquelles l'universel (dont l'homme) n'existe que dans l'esprit, et non à titre de chose extra-mentale. Tout au long du XIII^e siècle, Claude Panaccio explique qu'on aura plutôt affaire à une sorte de « réalisme modéré ou immanentiste », d'après lequel « les universaux n'existent pas de façon séparée, mais leur actualisation dans l'esprit se fonde sur la présence de natures communes au sein même des choses singulières ». Claude Panaccio (éd.), *Le Nominalisme, op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁶ Jean Duns Scot, *Le Principe d'individuation. De principio individuationis*, trad. par Gérard Sondag, Paris, Vrin, coll. « Textes philosophiques », 2005. À noter que le principe d'individuation dont se préoccupe Duns Scot n'est que très peu lié au domaine de l'anthropologie.

C'est ainsi que, si l'on en revient à la question précise de l'acte de nomination des individus dans le domaine plus « concret » des administrations ecclésiastique et aristocratique, on assiste à cette époque à une multiplication des marqueurs matériels d'identité qui chercheront à conjuguer l'impératif d'identification des hommes à celui de leur inscription dans un lignage ou dans une hiérarchie donnés. De l'apparition de l'héraldique¹⁹⁷ à la redéfinition de la forme et de la fonction des sceaux¹⁹⁸, des signatures¹⁹⁹ et des paraphes²⁰⁰, les XII^e et XIII^e siècles voient en effet se répandre différents « marqueurs d'identité » qui font certes partie d'un même « mécanisme d'individuation²⁰¹ », mais qui découlent également d'une volonté de repenser la place des personnes dans le groupe professionnel ou encore le lignage auquel ils appartiennent. La profusion de ces signes, qui conservent toujours une part certaine de généricité et qui inscrivent souvent l'individu au sein d'un lignage, d'un métier ou d'une fonction, n'indique pas nécessairement une « progression » univoque et unidirectionnelle des mentalités vers toujours plus d'individu. En revanche, elle signale un intérêt généralisé des mentalités pour le débat portant sur ce qui constitue l'individuel ou l'universel, ainsi que pour les moyens de rendre compte de ces deux dimensions de l'être humain par l'entremise des signes matériels et langagiers.

Il est nécessaire de souligner dès à présent que le lien entre un tel contexte historique et les manuscrits à collections autoriales individuelles de notre corpus est manifeste, au regard de la véritable obsession pour les inscriptions onomastiques de poètes individuels qu'on observe dans tous ces *codices* autoriaux. Là aussi, cependant, la représentation du nom de l'auteur est plutôt pensée de façon plurivoque, n'indiquant pas nécessairement de mouvement d'ensemble qui reflèterait de façon parfaitement unilatérale un bouleversement dans les pratiques onomastiques véritables de l'époque.

¹⁹⁷ Catalina Girbea, Laurent Hablot et Raluca Radulescu, « Rapport introductif : identité, héraldique et parenté », dans Catalina Girbea, Laurent Hablot et Raluca Radulescu (dir.), *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e-XV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 2014, p. 7-24.

¹⁹⁸ Brigitte-Miriam Bedos-Rezak, *When Ego was Imago*, *op. cit.*

¹⁹⁹ Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1992.

²⁰⁰ Claude Jeay, « La signature comme marque d'individuation. La chancellerie royale française (fin XIII^e-XV^e siècle) », dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 59-77 ; « La naissance de la signature dans les cours royale et princières de France (XIV^e-XV^e siècle) », dans Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et auctoritas*, *op. cit.*, p. 456-475.

²⁰¹ Catalina Girbea, Laurent Hablot et Raluca Radulescu, « Rapport... », art. cit., p. 16.

Dans notre corpus, il en va ainsi, comme on pourra le constater dans l'inventaire systématique des inscriptions onomastiques dans les manuscrits de notre corpus situé en annexe (voir l'annexe recherche I), de la mutation selon laquelle le nom s'accompagnerait de façon de plus en plus systématique d'un surnom. Un premier survol doit permettre de le constater ici. Dès le XII^e siècle, par exemple, le nom de Philippe de Thaon est majoritairement transcrit, dans le manuscrit Londres, BL, Cotton Nero A.V., sous sa forme bipartite : seules deux des six inscriptions onomastiques de cet auteur donnent seulement la forme « Philippe » ou « *Philippo* », dénuée du « *cognomen* », à savoir « de Thaün ». Cependant, on constate ensuite que les noms d'auteurs de la première moitié du XIII^e siècle ou du début de la seconde moitié du XIII^e siècle favorisent la forme du nom (ou du « pseudonyme ») unique. « Crestiens » n'est nommé « de Troies » que dans *Erec et Enide*, v. 9, fol. 1r du BnF fr. 794, c'est-à-dire dans une inscription onomastique sur les dix que contient le recueil. « Guillaume » et « Pierre » ne se voient jamais apposer les noms de « clerc de Normandie » et « de Beauvais » que leur a donné la critique moderne. Comme nous le verrons, l'énigmatique Rutebeuf possède pour sa part un surnom qui sert plutôt de prétexte aux jeux de mots qu'au rattachement à une identité référentielle précise. Le cas ambigu et irrésolu du ou des « Philippe » que le BnF fr. 1588 désigne comme étant « de Remi » (fol. 2r et fol. 96r) et « de Biaumanoir » (fol. 100r) illustre quant à lui la part d'imprécision qui caractérise l'acte d'identification derrière l'inscription onomastique, ne serait-ce que pour l'œil moderne privé d'autres données contextuelles que celles livrées par le *codex*. On peut également rappeler de quelle manière les inscriptions de « Frater A. » dans le BnF fr. 24766 indiquent tout autant l'appartenance de frère Angier à un ordre monastique que sa singularité onomastique (assez réduite au demeurant). Ce n'est qu'au tournant des XIII^e-XIV^e siècles que la tendance du nom double devient véritablement majoritaire. On compte Baudouin de Condé parmi les plus anciens auteurs à avoir son nom systématiquement présenté selon cette formule de la double appellation. Puis, de façon inégale, Adam de la Halle (4 inscriptions sur 101 dans le BnF fr. 25566), Adenet le Roi (4 inscriptions sur 5 dans le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal), Jacques de Baisieux (5 sur 7 dans le manuscrit Turin, L.V. 32), Gautier le Leu (4 sur 7 dans le manuscrit Nottingham, UL Mi LM 6), Geoffroi de Paris (3 sur 4 dans le BnF fr. 146), Nicole Bozon (13 sur 13 dans le

manuscrit Londres, BL, Additional 46919), Jean de Condé (100% des inscriptions onomastiques dans tous les manuscrits), Watriquet de Couvin²⁰² se voient très souvent nommer selon le système « nom-surnom », malgré quelques exceptions notables, telles le « G. » dont Geoffroi use pour se désigner dans *Un songe* (fol. 52r, v. 46).

Cependant, il faut encore nuancer ces observations en rappelant que certains des noms d'auteurs signalés peuvent être explicitement rattachés à une sorte de « clan poétique », à un ordre religieux ou encore à un réseau de protecteurs. Le cas de Watriquet de Couvin, « ménestrel du comte de Blois », nous occupera longuement dans le chapitre 8. Celui de Nicole Bozon apparaît rarement sans que soit spécifiée sa fonction de frère mineur. De même, nous verrons que le nom de « Jean de Condé » fonctionne sans nul doute comme un emblème de l'individualité de Jean, mais il inscrit également ce ménestrel au sein d'un lignage poétique auquel les manuscrits, qui insistent toujours sur sa filiation avec Baudouin, donnent une importance de premier plan.

On peut donc annoncer d'emblée que l'insistance exceptionnelle avec laquelle les manuscrits à collections auctoriales individuelles de notre corpus inscrivent le nom d'un auteur unique (et non d'une vaste liste de poètes, par exemple) dans leur texte et leur périphrase est le reflet d'une préoccupation généralisée de l'époque pour l'acte de nommer l'individu. Cette préoccupation est précisément mise en scène par l'entremise de la répétition *ad nauseam* des inscriptions auctoriales, qui font de la question du nom et de sa manifestation ostentatoire un élément central de l'organisation de ces recueils. Cependant, cette foule d'inscriptions onomastiques n'a pas pour unique dessein ni comme unique effet d'individualiser les poètes mis en scène dans les *codices*, selon un mouvement inéluctable qui irait croissant jusqu'à la fin de l'époque que nous étudions. Pris dans leur totalité et dans leur diversité, les différents noms d'auteurs disséminés dans les multiples *codices* du corpus offrent plutôt, comme nous le verrons, l'un des prismes d'une réflexion plurivoque, où les interrogations irrésolues sur le singulier et l'universel se cristallisent autour de la répétition lancinante d'un même nom d'auteur.

Autrement dit, il ne s'agit pas d'isoler exclusivement les manifestations de la singularité onomastique, poétique et ontologique des auteurs pour s'en féliciter et la

²⁰² Sur les inscriptions onomastiques de Watriquet, voir le chapitre 8. La tendance du nom complet est fortement minoritaire.

placer sur un axe du progrès historique. En revanche, la tension entre conformisme et écart vis-à-vis de la norme, entre universel et particulier constitue bel et bien le moteur de la construction éditoriale des figures autoriales que nous étudions.

Enfin, toujours à une échelle individuelle, la question de l'identité auctoriale pourra être rapprochée, à l'occasion, de la question plus proprement théologique du rapport entre le Créateur et sa créature qui sous-tend la définition de l'auteur individuel dans un contexte médiéval et chrétien. En tant qu'avatar de l'homme, doté d'un nom ou d'un surnom, l'auteur se pense aussi dans un rapport de ressemblance (*identitas*) et de dissemblance (*difformitas*) vis-à-vis du Dieu qui l'a créé à son image, et qui rend possible sa parole de créature²⁰³. Nous aurons donc l'occasion de constater ponctuellement dans notre corpus que la figure de l'auteur a pu servir de catalyseur à un discours sur l'individu et son modèle divin. Une fois de plus, les recherches portant sur l'individu et sa « découverte » à partir du XII^e siècle ont déjà posé les bases d'une compréhension du phénomène, qui gravite d'une part autour de ce qu'on peut nommer le problème de la « connaissance de soi » et du libre-arbitre.

Faisant l'objet d'un intérêt renouvelé dès le XII^e siècle chez des penseurs tels les célèbres Bernard de Clairvaux et Abélard, ou même chez des figures telles que le moine cistercien Hélinand de Froidmont (XII^e-XIII^e siècles), connu pour sa production à la fois latine et vernaculaire, le *nosce te ipsum* (« connais-toi toi-même ») antique n'est pas, comme on le sait, une invitation à l'introspection de type « individualiste »²⁰⁴. Derrière cette injonction, que l'on retrouve dans les divers traités moraux et théologiques du Moyen Âge central, il se cache en fait l'ensemble des stratégies qui permettent à l'homme individuel de (re)trouver en lui-même les conditions d'une connexion avec la vérité et le modèle divins²⁰⁵. En contexte chrétien, dès l'époque d'Augustin, mais aussi chez des figures de proue de la « Renaissance du XII^e siècle » comme Bernard de

²⁰³ Les pages que consacre Brigitte-Miriam Bedos-Rezak à cette question s'avèrent particulièrement éclairantes. Voir *When Ego was Imago*, *op. cit.*, p. 209 et *sq.*

²⁰⁴ Voir en premier lieu Pierre Paul Courcelle, *Connais-toi toi-même. De Socrate à Saint Bernard*, Paris, Études augustinienne, 3 vol., 1974-1975. Voir également Brian Stock, *La Connaissance de soi au Moyen Âge*, leçon inaugurale, faite le vendredi 9 janvier 1998, Paris, Collège de France, 1998 et François-Xavier Putallaz, *La Connaissance de soi au XIII^e siècle, de Mathieu d'Aquasparta à Thierry de Freiberg*, Paris, Vrin, coll. « Études de philosophie médiévale », 1991.

²⁰⁵ Pour un portrait plus nuancé et plus complet de ces questions, on pourra également consulter Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », 2001 ou encore Alain de Libera, *L'invention du sujet moderne*, *op. cit.*

Clairvaux, notamment, la méditation introspective est cette activité qui permet à la créature soit d'accueillir, soit de faire jaillir en elle-même la vérité de son Créateur. Les modes d'introspection institutionnels et culturels de cet accueil et de ce jaillissement sont bien connus. Jean-Charles Payen a bien illustré la manière dont l'émergence du contritionnisme à partir du XI^e siècle, qui aboutit à la mise en place du canon 21 du concile de Latran²⁰⁶ rendant la confession annuelle obligatoire pour chaque chrétien. Ce concile a placé au cœur du paysage culturel médiéval la question d'une introspection personnelle orientée vers la confession des péchés et l'accueil de la Grâce Divine par des individus appelés à se conformer à un modèle divin.

Or la question, à la fois fondamentale et élémentaire, du péché s'avèrera utile pour théoriser le lien que tissent nos figures d'auteurs manuscrites à la singularité de leur production poétique²⁰⁷. Nous verrons que la confession de type « autobiographique », de même que l'écart moral, constituent un outil récurrent dans nos manuscrits pour penser l'individualité, de même que l'autorité des figures autoriales. Ces explorations poétiques du libre-arbitre constituent l'autre face à la fois problématique et nécessaire du rapport Créateur-créature individuelle qu'emblématise la notion médiévale d'auteur. En effet, comme l'expliquait déjà saint Augustin, et comme l'exploreront chacun à leur manière Anselme de Cantorbéry, Bernard de Clairvaux, Abélard, puis Thomas d'Aquin ou encore Pierre-Jean Olivi, voire, dans le domaine vernaculaire, le *Roman de la Rose* de Jean de Meun, le libre-arbitre et la capacité individuelle de l'homme à pécher constituent paradoxalement l'illustration de la Toute-Puissance Divine, tout comme elle fonde l'économie générale de châtiments et de récompenses qui sous-tend la morale humaine²⁰⁸. En un mot, Dieu a permis le mal, et notamment le mal causé par l'homme

²⁰⁶ Jean Charles Payen, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1967.

²⁰⁷ Là encore, les travaux de Yasmina Foehr-Janssens, et plus particulièrement ceux sur les liens entre auteur et pécheur s'avèrent utiles. Voir « Le clerc, le jongleur et le magicien : figures et fonctions d'auteurs aux XII^e et XIII^e siècles », dans Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck (dir.), « *Toutes choses sont faites cleres par escripture* », *op. cit.*, p. 13-31. Sur la définition anthropologique de l'individu chrétien par le péché, on pourra consulter la synthèse d'Alejandro Morin, « Pecado e individuo en el marco de una antropología cristiana medieval », *bulletin du centre d'études médiévales. Auxerre*, Hors-série n° 2, *Le Moyen Âge vu d'ailleurs*, 2008 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/cem/9552?lang=fr> Consulté le 17 février 2020.

²⁰⁸ John M. Bowers, *The Crisis of will in Piers Plowman*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1986 ; Odon Lottin, *La Théorie du libre arbitre pendant le premier tiers du XIII^e siècle*, Louvain, *Revue Thomiste*, vol. 47, 1927 et « Le libre arbitre au lendemain de la condamnation de 1277 »,

individuel, et ce afin que ce dernier puisse librement être éprouvé et tenter de se conformer au modèle divin en accueillant la Grâce. Née d'un contexte de renforcement de ce dogme de la foi, la confession annuelle obligatoire confirme et encadre, sur un plan institutionnel et théologique, cette définition de l'homme comme l'*auctor* du mal qu'il cause²⁰⁹, comme un pécheur libre amené à raconter les torts qui l'ont éloigné de l'image divine pour mieux recevoir la Grâce et espérer se conformer à nouveau à cette même image.

Par ailleurs, les recherches sur la mort au Moyen Âge telles qu'effectuées par Philippe Ariès démontrent que la question du péché et de la confession a été imbriquée, à partir de l'époque où nos manuscrits commençaient à apparaître, au phénomène de personnalisation de la mort²¹⁰. La perception selon laquelle la mort humaine était un phénomène vécu individuellement, et que Philippe Ariès nomme « la mort de soi » confère une imminence dramatique à la nécessité de chacun à songer à ses péchés et de les confesser. Nous le verrons, ces différentes manifestations de la « connaissance de soi » se retrouvent souvent au cœur des discours de certaines des figures autoriales de notre corpus, qui illustrent alors cette tension entre liberté individuelle de pécher et nécessité de se confesser face à l'imminence de la mort. Autrement dit, nous prêterons attention à la représentation de l'écart moral individuel en tant que trait définitoire de l'individualité de nos figures d'auteurs.

Cependant, l'échelle individuelle ne sera pas l'unique mode d'appréhension du phénomène de la singularité au sein de notre étude. Nous verrons en effet qu'autour et au sein de notre corpus, ce sont parfois des collectivités, des réseaux d'aristocrates ou encore une tradition culturelle et poétique qui ont pu teinter de leur particularisme la vérité dont

Revue Philosophique de Louvain, vol. 46, 1935, p. 213-233. Voir aussi François-Xavier Putallaz, *Insolente liberté. Controverses et condamnations au XIII^e siècle*, Paris-Fribourg, Cerf-Éditions universitaires de Fribourg, coll. « Pensée antique et médiévale. Essai », 1995.

²⁰⁹ Une véritable synthèse sur la perception selon laquelle l'homme individuel serait, en contexte chrétien, l'*auctor* de ses péchés reste à faire. On pourra cependant consulter Alain Boureau, « L'individu, sujet de la vérité et suppôt de l'erreur. Connaissance et dissidence dans le monde scolastique (vers 1270-vers 1330), dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge*, op. cit., p. 288-306. La notion d'« *auctor mali* » pour désigner l'homme individuel, auteur de ses propres péchés se retrouve discutée dès le premier paragraphe du *De libero arbitrio* de saint Augustin. *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi opera omnia post Iovaniensium theologorum recensionem*, t. I, Paris, 1841 : « *Dic mihi, quaeso te, utrum Deus non sit auctor mali ?* ».

²¹⁰ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Histoire », 2014 [1974].

le modèle de l'*auctor* et celui de la biobibliographie pouvaient servir d'emblèmes. Dans son article « *Did the twelfth century discover the individual?* »²¹¹ Caroline Walker Bynum rappelle, un peu à la manière de Jacob Burckhardt, que l'individualité qui se serait exprimée à partir de la « Renaissance du XII^e siècle » en serait une des groupes, des corporations, des ordres religieux, etc. En d'autres termes, malgré le fait qu'on puisse identifier une idéologie et une vérité commune à l'ensemble de la société des XII^e-XIV^e siècles, des particularismes se seraient exprimés non pas seulement à l'échelle des êtres humains individuels, mais aussi à celle de collectivités plus réduites. Usant de cette perspective, nous serons attentifs à la manière dont nos manuscrits peuvent témoigner de la manière dont de telles collectivités ont pu influencer la redéfinition de l'*auctor* à laquelle ces recueils procédaient. Qu'il s'agisse des milieux anglo-normands, de la culture arrageoise, des protecteurs d'Adenet le Roi, de ceux de Watriquet de Couvin, ou plus généralement de la spécificité générique et poétique du paysage littéraire et culturel tel que constitué en langue d'oïl, nous verrons que différentes collectivités ont changé les figures autoriales de notre corpus en ambassadeurs d'une vérité teintée de cette singularité culturelle. Évoquée précédemment, la question des genres poétiques et de l'horizon d'attente informera donc cette réflexion, puisque nous verrons que les différents genres de textes associés à la production d'un auteur pourront façonner, soit à la négative, soit de façon positive, l'identité poétique d'un auteur donné, d'une part, mais aussi celle du public auquel cet auteur est censé s'adresser.

En partant des acceptions médiévales de l'*auctor*, nous avons donc résumé les différentes strates et les différentes échelles qui orienteront la plupart des analyses de la présente étude. Cette grille invariante sera déployée autour d'une réflexion qui cherchera à conjuguer les impératifs théoriques de notre analyse à la nécessité de respecter et de restituer la spécificité des contextes et des objets que nous nous proposons d'analyser.

²¹¹ Carolyn Bynum, « *Did the Twelfth century discover the individual?* », art. cit. Voir aussi Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge*, op. cit. ou encore Manuel Guay, Marie-Pascale Halary et Patrick Moran (dir.), *Intus et foris. Une catégorie de la pensée médiévale ?*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2013.

Plan et structure de l'analyse

Le nombre considérable de travaux sur l'auteur médiéval, de même que le caractère profondément enraciné de certains présupposés théoriques nous ont imposé d'œuvrer, afin que notre propos soit tout simplement audible, selon trois objectifs auxquels correspond plus ou moins l'organisation d'ensemble du présent travail. Le premier objectif, que nous avons déjà mis en branle dans la présente introduction, consiste à aborder de façon frontale certaines des opinions les plus répandues et les plus tenaces concernant l'avènement de la notion d'auteur dans les manuscrits de langue d'oïl, et plus particulièrement dans les *codices* à collections auctoriales. Autrement dit, une partie de notre travail consiste à procéder à l'examen critique de certaines grilles de lecture que nous avons identifiées comme étant dominantes au sein de notre champ et qui, si elles ne sont pas analysées explicitement, risquent tout simplement d'interférer avec la présentation de nos données, de nos résultats de recherche, ainsi que de nos propres analyses. Ce premier objectif, d'ordre théorique, est consubstantiel au déploiement de notre deuxième objectif, qui a consisté à proposer une mise à jour complète des différentes données manuscrites et poétiques pouvant informer de façon pertinente une étude de la construction de la figure de l'auteur en tant que catégorie signifiante dans les manuscrits de langue d'oïl. Le troisième objectif, enfin, consistera à tenter de « faire parler » les *codices* à collections auctoriales, ainsi qu'à mettre en lumière la fonction et la signification du geste novateur qu'ils posent lorsqu'ils introduisent la notion d'auteur en tant que catégorie éditoriale de la production et de la réception des lettres françaises.

De fait, les deux premiers desseins occuperont principalement les premières étapes de notre travail, lorsqu'il s'agira de (re)définir et de présenter le corpus des manuscrits à collections auctoriales individuelles (section II de la présente introduction) tout en cherchant à illustrer les fragilités et les points aveugles de certaines des grilles de lecture dominantes qui ont été appliquées à la majorité des manuscrits de notre corpus. Ainsi, le propos du chapitre 1 consistera à relativiser, par exemple, l'hypothèse dite du « contrôle auctorial » ou de « l'autographe ». On y clarifiera la notion répandue, mais confuse de « manuscrit d'auteur », qui a pu être appliquée à certains recueils de notre corpus, et ce pour mieux donner à voir la complexité et la disparité des données que nous

avons recueillies ou rassemblées sur les contextes de production et de réception de nos recueils, qui se laisse difficilement résumer à un contrôle accru par l’auteur des modes de transmission de ses propres œuvres.

Les chapitres 2 et 3 prendront pour leur part la forme d’un détour conséquent, dont nous prendrons le temps d’illustrer le caractère nécessaire, puisqu’il portera sur un groupe de manuscrits qu’une majorité de critiques ont pris l’habitude de présenter comme « l’ancêtre » des recueils à collections autoriales individuelles de notre corpus. Il s’agit des *codices* que l’on nomme les « chansonniers » de troubadours et/ou de trouvères organisés par auteurs. Ces chansonniers doivent nous occuper pour deux raisons. D’une part, ils constituent à ce point une référence chez les médiévistes modernes lorsqu’il s’agit d’appréhender et d’interpréter les manuscrits de notre corpus qu’il nous paraissait difficile de ne pas y consacrer une réflexion quelque peu poussée. D’autre part, ces chansonniers donnent à voir une interprétation de la notion d’auteur voisine, mais alternative à celle déployée dans nos recueils, tant et si bien que leur prise en compte rendra d’autant plus nettes les spécificités, les innovations et les effets de sens présents dans les *codices* de notre corpus. Autrement dit, l’étude des chansonniers nous permettra de mettre en lumière les fondements du modèle théorique et éditorial de l’auteur – l’« horizon d’attentes » – avec (et contre) lequel les recueils à collections autoriales individuelles de notre corpus ont été bâtis.

Doté d’un rôle clé dans notre étude, le chapitre 2 sera composé dans un premier temps d’une mise au point théorique. On y reviendra sur l’opinion critique somme toute dominante et tenace selon laquelle il faudrait voir la composition des biographies de troubadours et leur transcription au sein de chansonniers en listes de collections autoriales comme la première étape balbutiante d’une « prise de conscience » de la part des auteurs médiévaux de leur propre « subjectivité », ainsi que de la naissance de la lecture de type « la vie et l’œuvre ». Cette opinion, qui a la particularité de transcender les « clans théoriques » et d’être portée à l’unisson par des critiques aussi divers que Paul Zumthor, Sylvia Huot, Michel Zink ou encore Anne Berthelot, doit nous intéresser en premier lieu du fait qu’elle suppose également que les biographies de troubadours « annonceraient » d’abord l’apparition des chansonniers de trouvères puis, selon une

progression chronologique, celle de figures autoriales mises à l'honneur dans des manuscrits à collections autoriales individuelles.

Contre cette lecture, nous nous servirons justement de ce cas bien connu de la réception manuscrite des troubadours pour poser les bases de la lecture alternative que nous nous proposons de déployer. Nous rappellerons ainsi cette réalité relativement mal connue selon laquelle les manuscrits de troubadours qui sont organisés par auteurs et qui contiennent des biographies (*vidas* et *razos*) adaptent en langue d'oc une tradition, la « biobibliographie », qui, depuis saint Jérôme au moins, permettait non seulement de théoriser la question de l'auteur, mais également de façonner et d'institutionnaliser des figures d'auteurs dans l'Europe chrétienne.

Malgré le fait qu'il constitue en apparence un chemin de traverse, le chapitre 2 sera donc particulièrement décisif dans notre étude. En effet, il permettra de remettre en question certaines des opinions critiques les plus répandues et les plus influentes sur l'histoire de l'auteur vernaculaire au Moyen Âge, et ce pour mieux poser les fondements du constat alternatif qui est aux sources de notre travail, et qui est le suivant : la biobibliographie et le modèle de type « la vie et l'œuvre » qui le sous-tend servaient depuis des siècles à « construire » et légitimer des *auctores*, et c'est pour cette raison que les chansonniers de troubadours, notamment, reprennent ce modèle.

Ainsi nous montrerons que le trait définitoire des biographies de troubadours n'est pas nécessairement de faire advenir un nouveau mode de lecture « préromantique » ou « subjectif » des œuvres poétiques, mais plutôt de transférer – non sans générer certaines hybridations – un modèle d'auctorialité antique et parfaitement établi, au XIII^e siècle, au sein d'un corpus de poètes courtois de langue vernaculaire. L'articulation et la signification de ce geste d'« autorisation » des troubadours sera longuement analysée dans le chapitre 2, et ce pour montrer la spécificité de l'importation de la notion d'auteur en langue d'oc, tout en offrant un étalon précieux auquel mesurer les données poétiques et éditoriales que nous observons en langue d'oïl.

Prenant appui sur ce nouvel état des lieux de la réception des troubadours et du modèle de la biobibliographie, nous nous appliquerons par la suite à nuancer toute impression de continuité trop directe entre le contexte de la langue d'oc et celui des lettres de langue d'oïl. Il s'agira de montrer que, malgré des croisements indéniables

entre les manuscrits issus des deux univers linguistiques, l'apparition des chansonniers de troubadours n'annonce pas simplement celle des chansonniers de trouvères, qui eux-mêmes ne sont pas non plus les simples précurseurs d'un mouvement qui trouverait son aboutissement dans la constitution des manuscrits à collections autoriales individuelles.

Selon nos observations, bien que ces trois types de manuscrits (chansonniers de troubadours, chansonniers de trouvères et manuscrits à collections autoriales individuelles) participent tous de l'introduction du concept d'auteur dans les manuscrits vernaculaires du Moyen Âge, ils constituent avant tout des voies concomitantes, et non successives, d'un mouvement plus général d'« auteurisation » et d'« autorisation » du vernaculaire. Nous établirons que, là où les prestigieux poètes occitans font très vite l'objet d'une consécration manuscrite de type biobibliographique, ainsi que de traités grammaticaux à la manière d'*auctores* latins, les acteurs de la culture livresque de langue d'oïl se sont montrés bien plus réticents à faire de même avec leurs poètes.

L'une de nos observations principales est que certaines des compositions littéraires produites dans cette langue, à commencer par le roman, ainsi que d'autres types de poèmes tels que les fabliaux et les chansons courtoise ont été perçus comme n'étant pas entièrement compatibles avec le modèle de l'*auctor* latin. De fait, même lorsqu'ils bâtissent des sortes d'*auctores* français et qu'ils reprennent explicitement le modèle de la biobibliographie, les manuscrits de langue d'oïl portent en eux les traces de cette conscience d'une inaptitude de certains genres littéraires produits dans une langue d'oïl sans grammaire et encore jeune au demeurant à produire des *auctores*, c'est-à-dire des garants monumentaux de la vérité et de la langue.

Dès le chapitre 3, nous nous servirons ainsi du cas de la réception de la poésie lyrique des trouvères, généralement envisagée comme le « chaînon manquant » entre chansonniers de troubadours et les manuscrits à collections autoriales individuelles, pour donner à voir les continuités, mais également les différences profondes dans la manière dont des figures d'auteurs vernaculaires ont été construites dans les manuscrits de langue d'oc et de langue d'oïl. Partant de l'exemple des chansonniers de trouvères organisés par auteurs, qui ressemblent de près aux chansonniers de troubadours, nous verrons que la poésie lyrique de langue d'oïl a certes pu faire l'objet, à l'occasion, d'une mise en valeur biobibliographique. Mais nous verrons également de quelle façon l'autorité des trouvères

n'a jamais généré de consensus et de respect comparables à ceux dont bénéficiaient les troubadours à la même époque. En fait, l'aura et la paternité littéraire des trouvères a souvent été bousculée ou contestée dans les manuscrits qui transmettent la poésie lyrique d'oïl. Cela s'observe dans des romans à insertions lyriques qui s'amuse dès le début du XIII^e siècle à brouiller, par l'entremise de la fiction romanesque, le geste d'attribution des chansons à leurs auteurs « véritables ». Le chapitre 3 donnera donc à voir la complexité du « chantier de l'invention de l'auteur français » à l'époque que nous étudions. Ce chantier ne se laisse pas résumer à un mouvement historique unidirectionnel.

C'est alors que, comme une sorte de « genèse » alternative de l'histoire de l'avènement de l'auteur dans les manuscrits de langue d'oïl, le chapitre 4 se concentrera sur un corpus de recueils qui bâtissent des collections individuelles d'auteurs de langue d'oïl à une époque qui précède de loin la constitution des premiers chansonniers de trouvères. Le chapitre illustrera en premier lieu le caractère parallèle de ces phénomènes distincts que sont l'apparition des chansonniers et celle des manuscrits de notre corpus.

Le chapitre 4 sera également l'occasion d'une mise au point sur ce que l'on croit savoir sur le milieu culturel qui a vu naître ces recueils. En effet, les premiers *codices* à collections auctoriales sont tous issus d'un contexte – le domaine anglo-normand – qui est déjà connu des médiévistes pour la précocité avec laquelle il a propulsé la langue vernaculaire au rang de langue d'écriture, de littérature et d'autorité, auquel il ne paraissait pas problématique d'associer des figures d'auteurs vernaculaires. Nous verrons cependant que les trois figures d'auteurs bâties dans ces manuscrits précoces, à savoir Philippe de Thaon, Angier et Guillaume le clerc de Normandie, n'incarnent pas tout à fait l'esprit de la littérature anglo-normandes telles qu'on a pris l'habitude de les dépeindre aujourd'hui. Nos manuscrits s'inspirent certes de la biobibliographie et du modèle de l'*auctor*, mais seulement pour mieux placer les figures d'auteurs français et leur production littéraire dans le giron, et même sous la tutelle d'*auctores* et de saints plus prestigieux qui incarnent une orthodoxie morale et poétique rigoureuse, dictée par la latinité et l'Église par l'entremise d'une poésie explicitement hagiographique ou religieuse. Loin d'être de simples monuments à la gloire des auteurs et de la culture anglo-normande vernaculaire, ces recueils représentent des tentatives de contenir les « avancées » et la hardiesse bien connues de figures auctoriales désireuses de revendiquer

leur singularité dans leurs textes, telles que Wace, Marie de France ou Benoît de Sainte-Maure. Deux de ces *codices* (celui d'Angier et celui de Guillaume) se bâtissent également en opposition frontale avec les genres littéraires qui, tels les « fables d'Arthur », remportent un succès auprès des élites courtoises et laïques qui s'expriment en langue d'oïl et qui investissent de leurs goûts le monde des livres.

Après avoir ainsi donné à voir une première fois les réflexions qui pouvaient entourer les conditions littéraires du transfert de l'*auctor* et de la biobibliographie dans les manuscrits littéraires de langue d'oïl, nous poursuivrons notre exercice de réévaluation de « l'invention de l'auteur français » à l'échelle de manuscrits, de figures d'auteurs et de contextes nettement plus ciblés. Les chapitres 5, 6, 7 et 8 seront respectivement consacrés aux *codices* de figures auctoriales qui ont déjà figuré dans des histoires modernes de l'auteur médiéval dans les manuscrits, tels Adam de la Halle (chapitre 5), Rutebeuf (chapitre 6), d'Adenet le Roi et de Baudouin de Condé (chapitre 7), ainsi que de Watriquet de Couvin (chapitre 8). Par l'entremise de ces études de cas, il s'agira une fois de plus de proposer une alternative à la vision répandue selon laquelle ces recueils seraient l'aboutissement d'un mouvement perceptible dans les chansonniers, voire qu'ils mettraient tout simplement au point le modèle du type « la vie et l'œuvre ». En examinant les nombreuses traces du discours biobibliographique et du modèle de l'*auctor* dans ces *codices*, nous montrerons que chacun d'entre eux procède avant tout à des exercices savants et décapants de construction et de déconstruction de la notion d'auteur qu'ils placent au cœur de leur projet éditorial. On percevra, dans ces *codices*, les mêmes interrogations quant aux conditions de la rencontre entre la notion d'*auctor* et la langue vernaculaire que dans les manuscrits anglo-normands. Mais le discours sur l'auteur, et sur les genres littéraires dont l'auteur *roman* peut-être le garant et l'illustrateur y sera nettement plus autoréflexif et expérimental. De fait, la construction de figures auctoriales telles qu'Adam de la Halle, Rutebeuf, Adenet le Roi, Baudouin de Condé et Watriquet de Couvin s'accompagnent de stratégies textuelles et péri-textuelles qui visent à interroger et à déconstruire en profondeur la fabrique de l'auteur et de son lien à la vérité, à la légitimité et à la monumentalité, et ce au sein de genres littéraires ou de formes poétiques qui, du roman au théâtre en passant par le fabliau et par une sorte d'« anti-hagiographie », s'avèrent particulièrement propices à la déconstruction ironique.

Outre cette grille d'analyse invariante, ces études de cas seront également l'occasion de réévaluer la popularité médiévale et la richesse de textes, de *codices* et de figures d'auteurs dont on a souvent ignoré la densité et l'autoréflexivité tout comme on a ignoré leur usage distancié et ironique du modèle de la biobibliographie. Ainsi, le *Jeu du Pèlerin* du BnF fr. 25566, la *Vie de sainte Élysabel* de Rutebeuf dans le BnF fr. 837, le *Dit des hérauts* de Baudouin de Condé dans le recueil 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal ou encore les *III chanoinesses de Cologne* de Watriquet de Couvin dans le manuscrit 3525 de la bibliothèque de l'Arsenal sont des manifestations du haut degré d'intertextualité et d'ironie inquiète avec lesquels on pensait la question de la consécration manuscrite d'auteurs de langue d'oïl sur le modèle de lecture du type « la vie et l'œuvre ».

Conçu comme une sorte de contrepoint aux aspects les plus « déconstructionnistes » et les plus singuliers de ces *codices*, le chapitre final de cette étude sera conçu comme le lieu où l'on vérifiera l'applicabilité des tendances observées dans les études de cas au contexte des manuscrits et aux figures autoriales qui, à l'exception de cette figure monumentale à la réception considérable et plurivoque qu'est Chrétien de Troyes, sont les moins connues et les moins diffusées de notre corpus. Ainsi donc, en conjuguant l'analyse d'une figure célèbre et emblématique de la complexité du « problème de l'auteur roman » entre le XII^e siècle et la première moitié du XIV^e siècle, Chrétien de Troyes, à l'examen de figures dites « mineures » des lettres de langue d'oïl, nous espérons donner à voir, sur le mode d'un survol plutôt synchronique que diachronique, les constantes qui émanent du témoignage de chaque collection individuelle, et que les études de cas, en raison de leur caractère ciblé, ne permettent pas de résumer. C'est par la somme des variations qu'ils offrent individuellement que les recueils aux dimensions souvent réduites de Pierre de Beauvais, Philippe de Remi/Beaumanoir, Gautier le Leu, Jacques de Baisieux, Geoffroi de Paris, Jean de Lescurel, Nicole Bozon et Jean de Condé nous permettront de compléter notre tableau de l'invention de l'auteur dans les manuscrits de langue d'oïl. On y observera en premier lieu l'emploi inégal et variable qu'ils effectuent du modèle de la biobibliographie et de l'*auctor*, ainsi que les innovations, des détournements et des émancipations ponctuelles auxquels ils procèdent ou non pour tenter, à l'occasion, de faire valoir la singularité d'un

modèle auctorial, encore en plein chantier, qui s'appliquerait à la langue d'oïl et aux genres littéraires qui la définissent.

Mais la première étape de ce travail imposant, ou encore son prologue, doit naturellement résider dans l'exposition des données manuscrites et typologiques qui nous ont incité à isoler les recueils manuscrits que nous estimons être les témoins privilégiés et exceptionnels, au sein du paysage plus vaste des lettres médiévales, d'une volonté éditoriale de construire des figures d'auteurs de langue d'oïl. Autrement dit, il est nécessaire de montrer la pertinence, la cohérence et les traits définitoires de notre corpus principal de recherche.

SECTION II : LA CONSTITUTION D'UN CORPUS. DÉFINITIONS, CLARIFICATIONS, FRONTIÈRES.

Au moins 25 recueils contenant de la poésie de langue d'oïl et produits majoritairement avant la seconde moitié du XIV^e siècle possèdent la caractéristique commune de rassembler en leur sein des poèmes les uns à la suite des autres en les identifiant de façon répétée et répétitive comme œuvres d'un même auteur. Ces *codices* renferment, selon les cas, soit une, soit deux collections autoriales. Par ailleurs, il arrive que les œuvres d'un même auteur soient réunies en collections dans plusieurs de ces 25 manuscrits. C'est pour cette raison que, dans les ouvrages retenus, le nombre total de poètes de langue d'oïl qui font l'objet d'une compilation n'est que de 17 (*Cf.* tableau I).

Tableau I : corpus des manuscrits à collections autoriales retenus (avec datations)

Cote	Date	Auteur(s)
Londres, BL, Cotton Nero A.V.	XII ^e (3 ^e ¼)	Philippe de Thaon
Paris, BnF fr. 24766	1212-1214	Angier
Paris, BnF fr. 794	XIII ^e (1 ^{er} ¼)	Chrétien de Troyes
Paris, BnF fr. 19525	XIII ^e (2 ^e ¼)	Guillaume le Clerc de Normandie
Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521	XIII ^e (4 ^e ¼)	Pierre de Beauvais
Paris, BnF fr. 834	1300	Pierre de Beauvais
Paris, BnF fr. 837	XIII ^e (4 ^e ¼)	Rutebeuf
Paris, BnF fr. 1635	XIII ^e (4 ^e ¼)	Rutebeuf
Paris, BnF fr. 1593	XV ^e (factice)	Rutebeuf
Bruxelles, KBR 09411-26	XIII ^e (4 ^e ¼)	Rutebeuf, Baudouin de Condé
Paris, Arsenal 3142	XIII ^e (4 ^e ¼)	Adenet le Roi, Baudouin de Condé
Turin, BU, L.V.32 (détruit)	XIII ^e (4 ^e ¼)	Baudouin de Condé, Jacques de Baisieux
Paris, BnF fr. 1446	XIV ^e (1 ^{re} ½)	Baudouin de Condé, Jean de Condé
Paris, Arsenal 3524	XIV ^e (moitié)	Baudouin de Condé, Jean de Condé
Paris, BnF fr. 1634	XIV ^e (2 ^e ½)	Baudouin de Condé
Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18)	XIV ^e (2 ^e ¼)	Jean de Condé
Nottingham, UL Mi LM 6	XIII ^e (2 ^e ½)	Gautier le Leu
Paris, BnF fr. 1588	1300	Philippe de Remi
Paris, BnF fr. 25566	1300	Adam de la Halle
Paris, BnF fr. 146	1316-1318	Geoffroi de Paris, Jean de Lescurel
Londres, BL, Additional 46919	XIV ^e (2 ^e ¼)	Nicole Bozon
Paris, BnF fr. 14968	XIV ^e (2 ^e ¼)	Watriquet de Couvin
Paris, BnF fr. 2183	XIV ^e (2 ^e ¼)	Watriquet de Couvin
Paris, Arsenal 3525	XIV ^e (2 ^e ¼)	Watriquet de Couvin
Bruxelles, KBR 11225-11227	XIV ^e (2 ^e ¼)	Watriquet de Couvin

Même si nous avons déjà esquissé en partie les considérations théoriques ayant mené à la constitution de ce corpus, un tel regroupement d’auteurs et de recueils suscitera à n’en pas douter des interrogations concernant les critères et la méthode qui ont mené à son établissement. Il s’agira dès à présent d’articuler ces critères et cette méthode, conçus, on le rappelle, dans le but de cerner au plus près le phénomène de la construction de l’identité de l’auteur individuel dans les premiers siècles des lettres françaises, du point de vue spécifique de la composition des recueils.

Ce choix d’aborder la fonction-auteur avant tout en tant que phénomène éditorial et codicologique s’est accompagné de deux défis heuristiques intimement liés l’un à l’autre. Le premier était tout simplement d’ordre numérique ; il avait trait à la question, sinon de l’exhaustivité de notre corpus, du moins de sa représentativité maximale, notamment au regard de l’ensemble de la production manuscrite de langue d’oïl. Autrement dit, il paraissait essentiel de sonder le plus grand nombre de témoins codicologiques potentiels afin de s’assurer de produire un échantillon aussi complet et emblématique que possible. Cela visait notamment à limiter les effets de loupe trop flagrants, de même que la non-prise en compte de *codices* moins connus simplement pour avoir reçu une attention réduite de la part de la critique moderne. Or cette question du nombre contenait en elle celle de la typologie.

En effet, il semblait tout aussi primordial de se concentrer en premier lieu sur des témoins affichant un même souci éditorial de mise en valeur de l’identité de l’auteur, et de comprendre correctement la spécificité et l’intérêt de tels témoins par rapport à la masse plus générale et nettement plus fournie des sources qui ont déjà servi ou qui peuvent potentiellement servir à une histoire de la fonction-auteur dans les manuscrits français du Moyen Âge central. C’est donc à cette masse de sources manuscrites que nous avons tout d’abord cherché à nous confronter, tout en prenant le risque de remettre en question, au besoin, les définitions, les perspectives critiques et les regroupements admis concernant les *codices* médiévaux où affleurent des figures autoriales.

Afin de survoler de façon quelque peu systématique l’immense population de recueils mettant potentiellement en série et en valeur les œuvres d’un auteur, le choix le moins imparfait et le plus réaliste consistait à partir d’outils bibliographiques préexistants

qui répertoriaient le nom des poètes auxquels a été attribué au moins un texte datant du Moyen Âge. Il serait ainsi possible d'établir une liste de base d'auteurs et de la production poétique leur étant traditionnellement associée. Cette liste permettrait de guider la consultation des bases de données, des inventaires de catalogues ou encore des éditions critiques qui décrivent de façon plus précise les pièces que contient tel ou tel manuscrit individuel, tout en posant la question de l'attribution – moderne ou médiévale – de ces textes. On pourrait ensuite vérifier individuellement la manière dont les manuscrits eux-mêmes accordent ou non une importance particulière au nom du ou des auteurs des textes qu'ils contiennent.

En raison de sa rigueur, de ses prétentions à l'exhaustivité et de l'organisation en partie auctoriale de ses entrées, c'est la version la plus récente du *Dictionnaire des Lettres françaises du Moyen Âge (DLF)*²¹² qui a servi à l'établissement d'une première liste de noms (Cf. liste annexe repère I). Celle-ci n'est certes pas complète et n'a d'ailleurs pas été traitée comme telle ; comme on aura l'occasion de le voir, elle omet par exemple plus d'une centaine de trouvères auxquels certains chansonniers rattachent pourtant des sélections plus ou moins grandes de poèmes (Cf. liste annexe repère II). Elle n'en a pas moins constitué un socle fiable à partir duquel s'est organisée la quête des *codices* à collections autoriales.

En outre, nous l'avons déjà souligné, la présente étude s'est donnée comme limite chronologique l'année 1340, c'est-à-dire que tout poète dont la période d'activité présumée est postérieure à cette date a été exclu de l'analyse principale. Les recueils, nettement plus familiers organisés autour de Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Christine de Pizan, mais aussi Gilles le Muisis, Guillaume de Digulleville ou Antoine de la Salle, n'ont donc pas été pris en compte.

Ainsi donc, le *DLF* répertorie un peu moins de 320 noms de poètes actifs avant cette date et auxquels il a été attribué au moins un texte en langue d'oïl. Or ni ces noms ni la liste plus ou moins grande de poèmes qui leur sont associés n'ont connu la même réception ni le même niveau de notoriété. Ils n'ont pas été transmis ni mis en valeur de la même manière dans les manuscrits médiévaux qui en conservent la trace. Certains d'entre

²¹² Geneviève Hasenohr et Michel Zink (dir.), *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, édition revue et mise à jour, Paris, Fayard, coll. « Le Livre de poche-La Pochotèque-Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992.

eux, tel l’emblématique Fouque, auteur d’une *Vie de Sainte Marguerite*, ne sont que des prénoms associés à une seule œuvre, parfois de manière discrète, et copiée dans un seul manuscrit²¹³. D’autres, tels Chrétien de Troyes, Jean de Meun ou Gautier de Coinci, se distinguent aussi bien par le nombre significatif des *codices* qui ont transmis leur œuvre et leur nom que par leur célébrité au sein de la critique moderne. Et seule une minorité de cet immense groupe d’auteurs a fait l’objet de collections manuscrites individuelles, où leurs poèmes sont mis en série et leur sont explicitement attribués. Autrement dit, les recherches menées sur la population vaste – mais déjà plus restreinte au regard de la production manuscrite médiévale dans son ensemble – de manuscrits conservant au moins un nom de poète n’ont abouti qu’à un nombre limité de *codices*, 25, et un nombre encore plus réduit d’auteurs, 17.

Pour parvenir à ces chiffres, l’un des aspects de l’enquête a consisté à dresser une typologie forcément sommaire des différents types de traditions manuscrites qui peuvent se cacher derrière chaque nom d’auteur et ce afin de dégager une définition la plus précise et la plus cohérente possible de ce qui constitue un manuscrit à collection auctoriale. Dans un premier temps, on présentera les éléments qui ont permis de définir le corpus de façon négative et externe (distinctions entre les *codices* du corpus et d’autres types de *codices* où est mise en scène la figure d’un auteur). Cette première étape permettra de dresser une sorte d’état des lieux général du phénomène de l’auteur dans les manuscrits vernaculaires médiévaux, tout comme elle sera l’occasion de délimiter les contours de notre enquête. Ce n’est que dans un second temps que l’analyse se concentrera sur les caractéristiques définitoires internes des recueils à l’étude.

Pour des raisons que l’on articulera de façon plus précise au fil de la démonstration, nous avons choisi de nous concentrer sur des recueils à collections autoriales, qu’on distinguera d’un point de vue conceptuel de la monographie, du cycle et de la somme, puis du chansonnier auctorial, mais aussi, dans le chapitre 1, du « manuscrit d’auteur » (que la critique confond parfois avec l’autographe). Ces

²¹³ Cette hagiographie n’est conservée que dans le manuscrit BnF nouv. acq. fr. 13521, fol. 19r-21v. L’auteur se nomme, v. 485, comme le traducteur du poème : « Si con Fouques l’a translatée ». Voir Paul Meyer, « Notice sur deux anciens manuscrits français ayant appartenu au marquis de La Clayette (Bibliothèque nationale, Moreau 1715-1719) », *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, t. XXXIII, 1^{re} partie, 1889, p. 19-22. On reviendra longuement sur ce manuscrit, qui contient une collection auctoriale consacrée aux poèmes de Pierre de Beauvais.

distinctions permettront de bien comprendre que les recueils à collections autoriales constituent l'une des manifestations les plus réfléchies et les plus insistantes d'une volonté éditoriale de mettre en valeur des figures d'auteurs individuelles dont la présence, particulièrement marquée, se manifeste au-delà d'un texte unique et en vient à fédérer une série de poèmes dans un recueil donné. En outre, on prendra soin de souligner que cette manifestation est d'autant plus importante et riche de sens qu'elle demeure minoritaire au sein des lettres françaises de l'époque.

À l'interne, cinq critères ont permis de définir la solidarité des témoins entre eux et de les distinguer d'un dernier groupe de recueils. Premièrement, ces ensembles éditoriaux contiennent un nombre élevé d'*inscriptions onomastiques* soit dans le corps de chaque texte individuel, soit dans le *péritexte* des recueils, de sorte que la collection est attribuée à un auteur de façon *claire* et *répétée* tout au long de la série. Deuxièmement, ils contiennent des collections de poèmes suffisamment continues pour que l'impression de lecture qui s'en dégage soit celle d'un ensemble auctorial solidaire. Ces deux facteurs les distinguent de tout un ensemble de collections potentiellement autoriales certes riches de sens, mais que l'on a classées, par prudence, comme ne contenant pas assez d'inscriptions onomastiques pour bâtir l'identité d'un poète de façon aussi soutenue que dans les *codices* de notre corpus. Troisièmement, les manuscrits retenus contiennent *une, voire deux* collections d'auteurs seulement ; le manuscrit ne met donc en valeur que des figures de poètes individuelles et individualisées. Enfin un facteur absolument essentiel réside dans la facture des *codices* retenus : seules les collections autoriales *organiques* ou qui sont le fruit de campagnes cumulatives resserrées dans le temps, où se manifeste un même souci de suivre une logique auctoriale, sont étudiées ici.

Loin d'être présentés comme absolus, ces critères ont été mis au point afin de mieux resserrer l'analyse autour de recueils dont il est indéniable qu'ils mettent en valeur le nom et l'identité d'un poète unique comme principes structurants et chargés de sens dans une collection de textes solidaires d'un point de vue éditorial. On ne saurait trop insister sur le fait que cette étude a pour objectif de mettre en valeur des témoins manuscrits qui attestent de façon évidente l'importance première qu'a pu revêtir à l'occasion la notion d'auteur pour l'ensemble des acteurs de la production et de la réception des textes en langue d'oïl au Moyen Âge central.

Recueils à collections auctoriales *versus* monographies d'auteur

Ainsi, de façon évidente peut-être, un trait distinctif de ces manuscrits à collections auctoriales se rapporte à leur nature de recueil. Le choix de se focaliser sur des compilations, et non des monographies, permet d'exclure de l'enquête principale tous les *codices* au sujet desquels un esprit prudent pourrait, à la rigueur, suggérer qu'ils ne manifestent qu'un intérêt résiduel ou périphérique pour la question de l'identité du poète. Même si, comme le rappelait Sylvie Lefèvre, on « a prétendu que le Moyen Âge n'avait connu du livre que l'anthologie, le recueil²¹⁴ », une distinction doit être opérée entre les ouvrages qui ne contiennent qu'une seule œuvre, entendue comme une entité textuelle autonome et autosuffisante d'un point de vue diégétique, narratif et éditorial, de ceux qui en contiennent plusieurs. Les premiers seront nommés monographies, et les seconds recueils²¹⁵.

Certes, il existe néanmoins des manuscrits monographiques qui présentent clairement l'unique texte qu'ils conservent comme étant la production d'un auteur à la fois identifié et mis en valeur par le péri-texte. Parmi les nombreux exemples qui peuvent illustrer ce cas de figure, on peut citer deux manuscrits relativement connus. Daté du second quart du XIV^e siècle, le *codex* Vienne ÖN 2599²¹⁶, qui transcrit exclusivement *Meraugis de Portlesgueiz*, est une de ces monographies qui mettent en valeur l'identité d'un auteur, comme l'a analysé Keith Busby²¹⁷. Le manuscrit s'ouvre au fol. 1r avec une initiale historiée qui représente très vraisemblablement le *Maistre Raoul de Hodenc* nommé à la fois dans le prologue (propre à ce manuscrit) et au fol. 38v, dans l'*explicit* du roman. Fort de l'autorité de son statut de maître, Raoul est représenté le doigt tendu, face à un *codex* placé sur un pupitre, ce qui peut aussi bien constituer une représentation de

²¹⁴ Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, op. cit., p. 203.

²¹⁵ Sur cette distinction, on pourra par exemple consulter Wagih Azzam, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens, « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », art. cit., et notamment p. 649.

²¹⁶ Le manuscrit et son contexte de production potentiels sont décrits dans Keith Busby, « *Mise en texte and mise en image: Meraugis de Portlesgueiz in Vienna, ÖNB 2599* », dans Keith Busby et Catherine M. Jones (dir.), *Por le soie amistié: Essays in honor of Norris J. Lacy*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 95-116.

²¹⁷ Keith Busby, *Codex and Context*, op. cit., vol. 1, p. 483-484. Voir également la synthèse et l'analyse d'Isabelle Arseneau, « Un roman dont il n'y a rien à dire : la mise en livre de *Meraugis de Portlesgueiz* dans le manuscrit de Vienne ÖN 2599 », *Études françaises*, vol. 53, n° 2, 2017, p. 131-151.

l'affinité du poète avec l'univers des lettres, auquel il participe en tant qu'auteur, qu'une référence à la copie de Vienne elle-même, manuscrit « à auteur » dont cette image serait la mise-en-abyme.

Selon une logique d'attribution semblable, voire plus insistante encore en raison de la nature autobiographique du texte qu'il contient, à savoir la *Vie de saint Louis* de Joinville, le péritexte du BnF fr. 13568²¹⁸ s'assure aussi bien de mettre en valeur la figure de Jean de Joinville en tant qu'auteur qu'à titre de protagoniste principal du récit historico-hagiographique consigné dans le *codex*. L'illustration de la p. 1 présente ainsi le chroniqueur, vieilli et arborant ses armoiries²¹⁹, en train de remettre ce qui semble être son livre au destinataire de l'œuvre, le roi de Navarre et de Champagne Louis le Hutin (le futur Louis X). L'illustration de la p. 83, représentant la prise de Damiette par les Croisés, dépeint quant à elle le même Joinville en sa qualité de contemporain et proche du roi saint Louis dont il raconte la vie sur le mode du témoignage personnel et privilégié. Cette seconde enluminure est la contrepartie visuelle de la logique autobiographique à l'œuvre dans le texte. Comme le rappelle ce programme iconographique, qui représente l'auteur dans les différentes strates de la production du *codex* (événements historiques vécus par l'auteur, puis mise en livre par ce même auteur de son récit personnel), la raison d'être de cet ouvrage repose amplement sur la figure et l'identité de Joinville.

Ces monographies sont sans nul doute traversées par un souci de mise en valeur d'une figure d'auteur donnée. Mais il n'en demeure pas moins qu'elles peuvent être distinguées des manuscrits à collections autoriales de façon assez évidente. Aussi prégnantes qu'elles soient au sein des monographies, les figures d'auteurs n'ont, par définition, pas l'occasion d'être employées comme le principe organisationnel premier d'une *collection* de pièces où se manifeste, de façon répétée, une même figure de poète au-delà des frontières d'une œuvre unique. En d'autres termes, par rapport à la monographie, grandement limitée par les bornes imposées par le texte lui-même,

²¹⁸ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8447868p/f1.image> Consulté le 31 janvier 2019. Description du manuscrit François Avril, *La librairie de Charles V. Catalogue de l'exposition de la bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1968, p. 110 et Jacques Monfrin (éd.), *Joinville, Vie de saint Louis. Texte établi, traduit, présenté et annoté avec variantes*, Paris, Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », 1995, p. XCIII-XCIV.

²¹⁹ D'azur aux trois broyes d'or liées d'argent, au chef d'argent chargé d'un lion issant de gueules.

l'identité de l'auteur dans les recueils se bâtit aussi dans la juxtaposition et la combinaison d'une pluralité de textes.

Des « super-textes » auctoriaux : cycles et sommes d'auteurs à succès

Cette dimension combinatoire et compilatrice des manuscrits de notre corpus pose donc la question difficile de la définition de l'œuvre unique. Et elle incite à procéder à une seconde distinction entre les recueils à collections autoriales et un groupement de *codices* qui peut leur sembler voisin d'un point de vue notionnel et qui semblent avoir participé à la construction de figures autoriales extrêmement réputées au Moyen Âge. Divisés en deux sous-catégories, ces manuscrits, qui s'apparentent à ce que Patrick Moran a récemment nommé des « super-textes²²⁰ », seront qualifiés de cycles, d'une part, et de sommes, de l'autre.

Certains cycles et certaines sommes, particulièrement populaires au Moyen Âge, ont bâti des figures autoriales qui, à première vue, peuvent elles aussi paraître avoir bénéficié d'une grande popularité. Il convient de les énumérer et de définir le type de « super-textes » auxquels elles se sont trouvées associées par le public médiéval. Toujours dans un souci de distinction et de clarification, on évoquera donc très brièvement le cas connu, emblématique et problématique des « auteurs » du *Cycle Vulgate*, d'une part, et d'autre part les figures d'auteurs rattachées à des « sommes » tels Jean de Meun et Brunet Latin, avant de présenter succinctement le cas d'auteurs de « super-textes » plus difficiles à classer, le Reclus de Molliens et Gautier de Coinci, dont le succès oblige qu'ils soient évoqués ici, mais qui entretiennent de fait un rapport distinct – car inégal – à la question de l'auteur.

Dans son étude sur ce qu'il nomme les « cycles » du Graal du XIII^e siècle, Patrick Moran offre une définition efficace et synthétique du « super-texte », cet objet éditorial qui désigne un « rassemblement textuel particulier » :

Ce type d'étiquette désigne un groupement de textes qui fonctionnent de concert, réunis par un facteur commun – qu'il s'agisse d'une thématique, d'une ligne narrative ou d'un auteur. Alors que l'on considère traditionnellement le *texte* comme la limite supérieure des objets littéraires, dépassée uniquement par des catégories classifiantes comme le

²²⁰ Patrick Moran, *Lectures cycliques*, op. cit., p. 97 et sq.

genre ou le mode, les super-textes constituent en quelque sorte un étage supérieur à l'étage textuel, mais auquel s'observent pourtant des phénomènes et des fonctionnements similaires. En effet, un cycle narratif ou un recueil poétique sont des objets cohérents, structurés, dont les phénomènes ne se limitent pas au niveau des textes isolés, que ces phénomènes aient été prévus ou non lors de l'écriture des textes individuels.²²¹

Sous cette appellation, le critique rassemble une série de sous-catégories telles que la somme, le cycle, l'anthologie et la compilation.

Il distingue tout d'abord le cycle de la somme, deux catégories d'ensembles narratifs différents. Le premier type d'ensemble peut appeler à une lecture tabulaire ou modulaire de ses sous-parties, là où la somme tend à l'exclure :

Un cycle est [...] un ensemble de textes narratifs qui gravitent les uns autour des autres sous la forme d'un réseau plus ou moins strictement ordonné. Les cycles peuvent se lire de diverses manières : si l'ordre chronologique de la *fabula* est privilégié et représente l'ordre idéal de la lecture, le lecteur demeure libre d'agencer les parties comme il le souhaite (en cela les cycles sont des objets que l'on dira *tabulaires*) voire d'opérer un tri entre elles et de ne pas toutes les lire (en cela ils sont également des objets *modulaires*). Ces deux critères permettent d'exclure de la catégorie cyclique ce que l'on appellera les *sommes romanesques*. Ces sommes imposent plus fermement une lecture totale et dans l'ordre.²²²

Par rapport au cycle, constitué d'éléments narratifs et textuels théoriquement autonomes, la somme impose donc une lecture dans un ordre systématique. Dans le cas d'une somme romanesque, par exemple, les éléments textuels divers ne peuvent se consommer autrement que de façon linéaire et ordonnée.

À ces types d'ensembles, Patrick Moran oppose, sans vraiment les distinguer, l'anthologie et la compilation :

Les cas de l'*anthologie* et de la *compilation* [...] supposent une instance tierce qui recompose, mais aussi élague les données de départ (parfois d'origine diverse) pour constituer un objet nouveau et souvent hétéroclite.²²³

S'intéressant donc principalement, on le voit, au domaine de la littérature narrative, le médiéviste offre néanmoins une typologie opératoire pour différents super-textes

²²¹ *Ibid.*, p. 96.

²²² *Ibid.*, p. 34.

²²³ *Idem*

possibles : la somme désigne un ensemble de textes autonomes difficilement consultables dans un ordre aléatoire. Le cycle fédère un même matériau narratif ou diégétique tout en assurant l'autonomie des textes qui le composent. L'anthologie et la compilation sont le fruit du travail d'une « instance tierce » qui redispone de façon idiosyncrasique des sous-ensembles textuels hétérogènes. On comprend que, par rapport au cycle et à la somme, ces deux dernières notions impliquent des prises de liberté par un personnage tiers qui effectue un travail d'édition de textes qui ne sont pas nécessairement liés par une matière narrative commune.

L'étude de Patrick Moran a notamment montré de quelle manière ce qu'on a appelé le *Cycle Vulgate* a pu faire l'objet de reconfigurations éditoriales multiples (mais non pas infiniment variables) dans 96 manuscrits complets qui conservent au moins une des parties de cet ensemble narratif²²⁴. Il a en outre bien montré, dans ce contexte, la porosité des frontières entre le cycle, la somme, l'anthologie et la compilation. En fonction des combinaisons et des manuscrits, un ou plusieurs romans du « cycle » ont pu être changés, par le péri-texte ou par des remaniements textuels, en une œuvre unique, une somme, ou encore une compilation.

Cette porosité ne doit pas empêcher de recourir à une typologie fonctionnelle qui rendra particulièrement évidente la spécificité des manuscrits à collections auctoriales. On verra en effet que, même lorsque les poèmes d'un même auteur sont réunis en collections dans plusieurs manuscrits, ils ne sont jamais copiés dans le même ordre et surtout ils ne sont jamais fondus dans une superstructure narrative ou diégétique qui en garantirait la cohérence. La seule instance fédératrice de ces textes autrement parfaitement autonomes et autosuffisants est – et c'est là un aspect essentiel – la figure de l'auteur, qui signe individuellement les pièces. L'observation de la variabilité (certes relative) de leur ordre de présentation d'un manuscrit à l'autre (voir l'annexe recherche IV), sur lesquelles on reviendra plus tard, permet dès à présent de ranger les manuscrits du corpus dans la catégorie des compilations, un terme que l'on utilisera comme un synonyme de collection.

À ce titre, il est possible de distinguer les compilations auctoriales de ces vastes *corpora* de manuscrits qui ont par ailleurs transmis des figures d'auteur, qui surgissent de

²²⁴ Voir notamment *Ibid.*, p. 659.

façon plus ou moins insistante dans des ensembles narratifs cycliques ou encore dans des sommes. Patrick Moran a bien analysé le rôle « d'étiquettes classifiantes » qu'ont pu jouer les noms, troubles au demeurant, de « Robert de Boron » et de « Gautier Map » (parfois de manière synchronique) pour fédérer certaines parties du *Cycle Vulgate*²²⁵. S'intéressant au cas particulier du cycle du *Lancelot-Graal*, (faussement) attribué à Gautier Map, Richard Trachsler a étudié la popularité – somme toute relative – dont la figure auctoriale de Gautier a bénéficié dans les manuscrits illustrés²²⁶. Or les résultats de son enquête sont emblématiques de la nature du lien qui fédère les différentes sections du cycle. Lorsque le passage où Gautier « signe » la *Queste del Saint Graal* et qui annonce la transition avec la *Mort Artu* est illustré, il arrive souvent que l'enluminure représente plutôt la scène des vers qui précèdent cet épilogue, à savoir le moment où « le roi Arthur [donne l'] ordre à des clercs de coucher par écrit le récit de Boort après son retour²²⁷ ». Le fait que Boort, un personnage, soit souvent choisi comme garant du récit démontre le bien-fondé de la taxinomie de Patrick Moran : dans le cycle, c'est le matériau narratif qui garantit l'unité des parties. Il n'est donc pas étonnant que ce soit un personnage du roman qui illustre cette unité. Cela est d'autant plus vrai que, comme le signale Emmanuèle Baumgartner, l'unité du cycle et de la narration dans la *Vulgate* est assurée, *in fine*, par le célèbre « Or dist li contes » anonyme qui ponctue la totalité de l'ensemble narratif et « s'énonce de lui-même²²⁸ ».

Ce sont des critères à la fois typologiques et chronologiques qui incitent à définir la réception manuscrite de Jean de Meun, l'un des deux auteurs du plus grand *best-seller* français médiéval qu'a été le *Roman de la Rose* (XIII^e siècle), de façon distincte de celle dont on abordera les recueils de notre corpus d'étude. Si l'on met de côté un instant les

²²⁵ Voir surtout « Gautier Map contre Robert de Boron », dans *Ibid.*, p. 430-439.

²²⁶ Richard Trachsler, « Gautier Map, une vieille connaissance », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2007 [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pup/2301?lang=fr> Consulté le 6 février 2019. Voir aussi, du même auteur, « Auteurs et noms d'auteur. Ce qu'on lit dans les manuscrits », dans Susanne Friede et Michael Schwarze (dir.), *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, Berlin-Boston, De Gruyter, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 2015, p. 137-146.

²²⁷ *Idem*

²²⁸ Emmanuèle Baumgartner, « Le Livre et le roman », *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, coll. « Varia », 1994, p. 44. Sur ces formules de conteur, outre les sources citées, on pourra notamment consulter Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998.

problèmes philologiques et herméneutiques, abondamment débattus, qui entourent la question de la double attribution du *Roman de la Rose*²²⁹, commencée par « Guillaume de Loris » et continuée par « Jean de Meun », on peut soutenir, à la suite des études de Pierre-Yves Badel, que l'auteur nommé « Jean de Meun » a influencé de façon durable la transmission manuscrite de ce roman. Les recherches de Pierre-Yves Badel ont montré que le succès considérable du roman était intimement lié à la popularité grandissante de Jean de Meun²³⁰.

Dès la deuxième moitié du XIV^e siècle puis au XV^e siècle, Jean de Meun a acquis une célébrité considérable, qui s'est traduite par la production de manuscrits du *Roman de la Rose* qui constituaient un corpus d'œuvres présentées comme étant du même auteur : le *Testament*, le *Codicille* et les *Sept articles de la foi*. On sait désormais que les *Sept articles* sont de Jean Chapis. Mais les *codices* du Moyen Âge finissant l'ont attribué massivement à Jean de Meun, qui a donc assurément fait l'objet de compilations organisées autour de sa personne, et ce malgré la double-autorité du *Roman de la Rose*²³¹.

Cependant, cet engouement éditorial pour Jean de Meun n'est en vérité qu'un phénomène de la seconde moitié du XIV^e siècle. Excluant les monographies (manuscrits contenant exclusivement le roman) de son enquête de l'immense tradition manuscrite des *Romans de la Rose*, Pierre-Yves Badel distingue trois temps de la réception de l'œuvre. Dans une première période, (fin du XIII^e siècle-première moitié du XIV^e siècle), « les ouvrages associés » au *Roman de la Rose* dans les manuscrits sont des dits moraux et satiriques (Baudouin de Condé, Hugues de Berzé) ou des poésies pieuses ; ce sont aussi des poèmes courtois (*Chastelaine de Vergi*) de caractère didactique pour la plupart ». L'un des manuscrits de notre corpus, le *codex* Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18), contient par exemple le *Roman*, qui précède les *dits* de Jean de Condé. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIV^e siècle que se met en place le système des collections auctoriales de Jean de Meun. Cet aspect tardif des « collections Jean de Meun » l'oppose diamétralement aux manuscrits à collections auctoriales individuelles de

²²⁹ Voir par exemple la lecture radicale d'Alexandre Leupin sur la question, « The Roman de la Rose as a Möbius strip (on interpretation) », art. cit.

²³⁰ Pierre-Yves Badel, *Le roman de la Rose au XIV^e siècle: Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1980.

²³¹ *Ibid.*, p. 63 et sq.

notre corpus qui datent tous (sauf le BnF fr. 1634) d'une période qui s'étend du XII^e siècle à la première moitié du XIV^e siècle. Or nous nous intéressons ici principalement au traitement de la figure d'auteur dans les compilations de cette période.

À cette époque, le *Roman de la Rose* était donc généralement reçu pour sa part comme une œuvre unique, composée comme on le sait d'une première partie, de Guillaume de Loris, et d'une seconde, de Jean de Meun. Cet ensemble textuel précis est à la rigueur une somme (et ce même au sens dimensionnel que peut revêtir ce terme dans le langage courant) qui greffe deux ensembles narratifs hétérogènes.

De même, il convient de s'attarder quelque peu au modèle voisin des sommes encyclopédiques, à commencer par celle attribuée à Brunet Latin (ou Brunetto Latini), *Le Trésor* (fin du XIII^e siècle), dont la version française est conservée dans au moins 90 manuscrits d'après l'inventaire dressé par Brigitte Roux²³². Comme elle l'a bien analysé, cette œuvre encyclopédique se présente comme une compilation :

Et si ne di je pas que le livre soit estraiz de mon povre sens ne de ma menue science ; mes il ert aussi come une bresche de mel coillie de diverses flors, car cest livres iert *compilez* soulement des mervillous diz des actors qui devant nostre tens ont traité de philosophie, chascun selonc ce que il en savoit partie (I, 1, 5).²³³

Ce passage du prologue du *Trésor* résonne avec les « définitions » de l'*auctor* et de l'*actor* telles qu'on les observe chez Bonaventure et Vincent de Beauvais à la même époque. Bien que Brunet Latin se signale dans *son* œuvre, le texte de son prologue le décrit comme un compilateur, tandis qu'il réserve le statut d'*actors* aux Anciens qui « ont traité de philosophie ». Certes, Brigitte Roux a bien montré que les images d'auteurs qui accompagnent les seuils narratifs du *Trésor* dans les *codices* illustrés de cette œuvre cherchent à bâtir, autour de « l'identité visuelle » de Brunet Latin, une figure à la fois magistrale et reconnaissable visuellement. Brigitte Roux a également étudié le modèle plus général des encyclopédies vernaculaires, telles la traduction du *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais par Jean de Vignay, ont pu être lues et copiées de façon modulaire tout en étant fédérées autour de représentations iconographiques d'auteurs

²³² Brigitte Roux, « Corpus des manuscrits », dans *Mondes en miniatures. L'iconographie du Livre du Trésor de Brunetto Latini*, Genève, Droz, coll. « Matériaux pour l'Histoire publiés par l'École des chartes », 2009, p. 59-115.

²³³ Cité dans *Ibid.*, p. 170.

uniques²³⁴. Mais bien que ces modèles aient pu à l'occasion constituer une source d'inspiration pour les manuscrits les plus tardifs de notre corpus, et même s'ils constituent un champ d'investigation potentiellement prometteur pour la représentation de l'auteur dans les lettres françaises du Moyen Âge *en général*, ils constituent un corpus distinct de celui que nous nous proposons d'étudier. En effet, par rapport aux manuscrits de notre corpus, ces encyclopédies demeurent dotées à l'origine d'une structure textuelle fédératrice dont les *codices* de notre corpus sont tout bonnement dépourvus.

D'autre part, les recherches d'Ariane Bottex-Ferragne ont porté sur la figure d'auteur du Reclus de Molliens, associée aux romans de *Miserere* et de *Carité*, que l'on retrouve pourtant dans 55 manuscrits médiévaux, dont 34 les placent l'un à la suite de l'autre²³⁵. Comme en témoignent, outre la tradition manuscrite, les nombreuses allusions au « Reclus de Molliens » qu'on trouve pendant tout le Moyen Âge, il a pu être reçu comme un auteur, voire comme une autorité par ses contemporains et ses successeurs²³⁶. Pourtant, seule la strophe CCXLII, v. 3-4 de *Carité* inclut un passage où le « Reclus de Moilien » se nomme²³⁷. Malgré cela, dans les rubriques, les tables les *incipit*, les *explicit* ou encore le programme iconographique des manuscrits qui conservent les deux poèmes, le nom de l'auteur est très souvent associé aux deux textes. En outre, ces poèmes occupent seuls, dans certains cas, l'espace d'un *codex*. Comme l'analyse Ariane Bottex-Ferragne, ces deux textes, qui ont par ailleurs pu connaître des lectures et des transmissions modulaires et parcellaires, ne sont jamais présentés comme appartenant à un cycle narratif commun. Certes, c'est plutôt l'ordre *Miserere* puis *Carite* qui est préféré dans les recueils, mais la combinaison inverse est suffisamment fréquente pour ne pas relever de l'*hapax*. En revanche, lorsque les manuscrits relaient le nom de l'auteur²³⁸, cela ne se produit jamais plus de deux fois pour deux poèmes de plusieurs milliers de vers

²³⁴ Brigitte Roux, « L'encyclopédiste à l'œuvre : images de la compilation », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhouts, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010, p. 157-182.

²³⁵ Ariane Bottex-Ferragne, *Le Parfait exemple du Reclus de Molliens: poétique de la réception du texte édifiant en strophe d'Hélinand (XIII^e-XV^e siècles)*, Thèse de Doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2019. Toutes les conclusions reproduites ici sont tirées de cet ouvrage.

²³⁶ *Idem*

²³⁷ *Li Romans de Carité et Miserere du Reclus de Moiliens. Poèmes de la fin du XII^e siècle*, éd. par Anton G. Van-Hamel, Paris, Vieweg, 1885, 2t., t. I, p. CXCI.

²³⁸ Et qu'ils ne le confondent pas avec Jean de Meun, par exemple. Comme dans le cas du BnF fr. 834. Voir *Idem*

chacun. À titre de comparaison, les deux manuscrits à collections auctoriales de notre corpus qui ne contiennent que deux poèmes, à savoir le Londres, BL, Cotton Nero A.V. et le Paris BnF fr. 24766, contiennent respectivement six inscriptions auctoriales de Philippe de Thaon et neuf inscriptions de frère Angier.

La figure du Reclus de Molliens, dont on retrouve « la manière » chez Baudouin de Condé et dans la poésie dite hélinandienne de nos auteurs, s'invite à l'occasion dans les recueils de notre corpus. Nous aurons ainsi l'occasion de voir de quelle manière le Reclus intègre un petit palmarès d'auteurs de langue d'oïl dans le recueil 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal. En revanche, sa tradition manuscrite, prise dans son ensemble, ne dessine pas, d'après les données matérielles dont nous disposons, un portrait de l'auteur médiéval semblable à celui que nous nous proposons d'étudier ici. Figure assurément respectée et connue d'un grand nombre de médiévaux, le Reclus n'est pas une entité dont la popularité se serait traduite par une intense répétition de son identité et de son nom au sein de recueils manuscrits.

Un autre *best-seller* médiéval est situé directement à la frontière entre la somme, la compilation auctoriale, et un troisième modèle de recueil manuscrit, à savoir le « chansonnier ». Il s'agit de l'œuvre composée de plus de 36 000 vers que le religieux Soissonnais Gautier de Coinci a composé de 1218 à 1230 environ et qu'il intitule *Les Miracles de Nostre Dame (MND)*. En étudiant la tradition iconographique de l'œuvre, Kathryn A. Duys a bien souligné que les *MND*, qui contiennent deux prologues où l'auteur déploie son identité littéraire et se nomme, a certainement été produite et reçue comme étant l'œuvre de Gautier de Coinci, figure dont la célébrité se vérifiera chez des auteurs comme Rutebeuf. Or la réception exceptionnelle dont ont joui les *MND* dès le XIII^e siècle est aussi imposante qu'elle est modulaire, pour reprendre la terminologie de Patrick Moran.

En effet, si 114 *codices* conservent les *Miracles*, 17 seulement contiennent l'œuvre dans sa totalité, tandis que 22 autres sont qualifiés de « semi-complets » par leur éditeur²³⁹. Cette réception en fragments s'explique notamment par le fait que l'œuvre se présente comme un assemblage hétéroclite de *Miracles* et de chansons individuelles

²³⁹ Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2006, Appendix I, p. 353-354.

« plantées » dans l'œuvre, comme le résume l'auteur lui-même dans le prologue du premier livre :

En cest livre volrai planter
De lius en lius chançons noveles
De Nostre Dame mout tres beles,
De legieretes et de fors. (*MND* I Pr 2, v. 18-21)

Bien établie, l'autonomie textuelle de ces *chançons noveles*, de même que les *Miracles* qui composent l'œuvre de Gautier, ont fait en sorte que cette dernière ait été reçue comme « *a fluid and in some sense unfixable object*²⁴⁰ », ainsi que le présente Ardis Butterfield²⁴¹. Même les manuscrits qualifiés de « complets » des *MND* ont fait l'expérience de la « mouvance » propre à l'œuvre littéraire médiévale, connaissant ajouts, réagencements, suppressions et ponctions, comme dans le cas de la *Prière Theophilus*, copiée de façon autonome dans divers manuscrits, dont le BnF fr. 837. Ardis Butterfield affirme ainsi à juste titre que « *the MND was a work in which the principle of order and selection was intrinsically variable and always open to further innovation*²⁴² ». Doit-on alors parler de compilation auctoriale ?

Une réponse simple et univoque qui prendrait en compte les 114 *codices* ne sera pas fournie ici. Mais on rappellera toutefois que le deuxième prologue du livre I des *MND*, qui accompagne les versions « complètes » et « semi-complètes » du recueil²⁴³, évoque bien l'idée d'un *livre* unique (*MND* I Pr 2, v. 18), c'est-à-dire la fiction d'un « super-texte » qui fédère théoriquement en une seule œuvre la collection de miracles et de chansons. C'est là une strate textuelle fédératrice supplémentaire dont les manuscrits à collections autoriales du corpus sont, tous autant qu'ils sont, dépourvus. Certes, on verra que certains manuscrits se présentent comme la collection des *dits* d'un auteur, mais dans ce cas-là, cette collection sera toujours présentée comme étant le fruit du travail d'un compilateur tiers, tandis qu'aucun prologue fédérateur ne vient jamais présenter comme une seule et même œuvre la multitude des poèmes des collections d'auteurs.

²⁴⁰ « Un objet fluide et, dans un certain sens, impossible à fixer. »

²⁴¹ Ardis Butterfield, « Introduction », dans *ibid.*, p. 5.

²⁴² *Idem* : « les *MND* étaient une œuvre dans laquelle le principe d'ordonnement et de sélection était intrinsèquement variable, et toujours ouvert à des innovations subséquentes. »

²⁴³ *Ibid.*, p. 353-354.

Les chansonniers de trouvères

Appartenant à la même catégorie générale de *codices* qualifiés de « chansonniers lyriques » que les *MND*, certains recueils affichent clairement, pour leur part, une obsession attributrice tout à fait comparable à celle observable dans les manuscrits à collections autoriales de notre corpus. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler que, telle qu'elle a été mise à jour par Robert White Linker²⁴⁴, la liste large des chansonniers en langue d'oïl, c'est-à-dire des manuscrits contenant au moins une chanson, offre 266 noms de poètes actifs à l'époque qui nous intéresse (annexe repère, liste II), dont 93 seulement sont inventoriés dans le *DLF*. En outre, les travaux récents de Sylvia Huot, de Madeleine Tyssens ou encore d'Ursula Peters ont bien mis en lumière la manière dont certains de ces chansonniers sont organisés selon une logique autoriale, c'est-à-dire qu'ils rassemblent les poésies qu'ils contiennent en fonction de leur auteur, dont le nom est, dans certains manuscrits, répété à côté de chaque pièce conservée²⁴⁵.

Il sera essentiel d'interroger plus en détail ce corpus de manuscrits, qui offre des recoupements directs avec les manuscrits de notre corpus. Le BnF fr. 25566, par exemple, qui contient les œuvres d'Adam de la Halle, est en effet perçu comme un chansonnier, *W*, auquel a été greffé un petit *liederbuch* de chansons d'Adam que l'on nomme le chansonnier *W'*. Ce même Adam de la Halle voit ses pièces copiées dans les chansonniers de trouvères, un phénomène que l'on observe pour deux autres auteurs à l'étude, à savoir Philippe de Remi et Chrétien de Troyes.

Les rapports éditoriaux et poétiques entre les chansonniers de trouvères organisés par auteur et les manuscrits du corpus occuperont une part importante de l'analyse dans les chapitre 2, 3 et 5 notamment, selon une approche qui établira la nature des liens entre ces chansonniers d'oïl, leurs équivalents provençaux, ainsi que les manuscrits à collections autoriales individuelles de notre corpus principal. Mais pour l'heure, on se

²⁴⁴ Robert White Linker, *A Bibliography of Old French lyrics*, University, Mississippi, Romance Monographs, coll. « Romance monographs », 1979.

²⁴⁵ Voir Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.* ; Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, *op. cit.* et surtout « *Intavulare* ». *Tables de chansonniers romans (série coordonnée par Anna Ferrari). II Chansonniers français, 1. a (B.A.V., Reg. Lat. 1490), b (B.A.V., Reg. Lat. 1522), A (Arras, Bibliothèque Municipale 657)*, éd. par Madeleine Tyssens, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. « Studi e testi », 1998 (Studi e testi, 388) ; « *Intavulare* ». *Tables de chansonniers romans. II. Chansonniers français (série coordonnée par Madeleine Tyssens). 2. H (Modena, Biblioteca EStense), Za (Bibl. Métropolitaine de Zagreb)*, éd. par Lucilla Spetia, Liège, Publications de la Faculté de Philosophie et lettres, coll. « Documenta et instrumenta », 1997. Nous revenons également sur ce phénomène au chapitre 3.

contentera de procéder à une distinction minimale : les chansonniers de trouvères auctoriaux tendent très majoritairement à mettre en série les œuvres d'une grande quantité d'auteurs, là où les manuscrits à collections autoriales mettent majoritairement en série les œuvres d'un seul, voire de deux poètes.

Manuscrits à collections autoriales non retenus

Dans un souci de clarification, on doit également attirer l'attention sur la distinction qui existe entre les recueils du corpus et la population plus vaste des recueils que les spécialistes modernes ont pris l'habitude de décrire comme étant « auctoriaux », mais qui ne contiennent en fait que des inscriptions onomastiques très peu nombreuses et très clairsemées. Pour des raisons diverses, ces recueils ne semblent pas faire de l'identité onomastique de l'auteur un élément central ni particulièrement significatif de leur organisation. On décrira ici ces cas de figure qui sont parfois assez connus, comme les « éditions » de poèmes de Robert de Blois, et qui accordent, malgré certaines continuités avec les manuscrits du corpus, une importance nettement moindre à l'identité onomastique de l'auteur en tant que catégorie éditoriale signifiante.

Dans cette perspective, les manuscrits les plus faciles à disqualifier d'une enquête sur la réception médiévale de la notion d'auteur sont ceux qui contiennent des collections de pièces dont l'attribution à un poète est principalement le fait des hypothèses de philologues. Mettant de l'avant des arguments stylistiques, linguistiques ou thématiques, certains médiévistes ont tenté de remédier à l'anonymat d'ensembles parfois assez vastes de poèmes transcrits dans certains recueils. Il en va ainsi des « œuvres complètes » de Jean de Saint-Quentin, prétendument conservées dans le BnF fr. 24432²⁴⁶. Au fol. CXV du BnF fr. 24432, à la fin d'une pièce intitulée *Du Chevalier et de l'Escuier*, le nom d'un auteur est introduit par une lettrine filigranée rouge sur deux unités de réglure : « Iehan de st. Quentin ». De cette signature, Birger Munk Olsen a déduit, en comparant le style et la forme des pièces entourant le poème, que ce Jean de Saint-Quentin était l'auteur des

²⁴⁶ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b90075147> Consulté le 31 janvier 2019.

22 *dits* anonymes conservés dans le manuscrit, dont 13 se font suite en une série ininterrompue allant du fol. 104v au fol. 137r²⁴⁷.

Dans le même esprit, Gaston Raynaud avait jadis proposé d'attribuer à Mathieu (ou Mahieu), poète du tournant des XIII^e-XIV^e siècles, trois poèmes copiés les uns à la suite des autres dans le manuscrit Paris, BnF nouv. acq. fr. 17319, daté du deuxième quart du XIV^e siècle : *Le Court d'Amours*, clairement attribué à Mathieu par l'explicit (*Explicit le Court d'Amours que Mahius li Porriers fist*, fol. 32r), *Le ju de le capete martinet* et ce que les éditeurs présentent aujourd'hui comme la *Suite de la Court d'Amours*²⁴⁸. Le médiéviste évoque à juste titre une unité de propos pour les trois poèmes, indice auquel il ajoute l'unité de la langue et celle du style pour proposer une attribution commune. Mais avec une seule inscription auctoriale, ni la compilation prétendument consacrée à Jean de Saint-Quentin, ni celle qu'on a voulu associer à Mahieu le Poirier ne sont des collections autoriales d'un point de vue de la réception manuscrite. S'il n'est pas exclu que ce soient bien des œuvres de leur composition, ni ces poètes ni les concepteurs du manuscrit n'ont cru bon de signaler cette attribution au lecteur à plus d'une occasion. Qu'on les estime convaincants ou au contraire fragiles, les arguments philologiques qui ont permis à des critiques modernes d'attribuer des collections de pièces principalement anonymes à un auteur unique ne se fondent pas, dans tous les cas, sur la logique attributive des *codices*.

D'autres cas de figure offrent en revanche un rapport peut-être plus complexe à la question de l'identité de l'auteur comme principe gouvernant leur organisation. On relève en effet l'existence d'un certain nombre de recueils pour lesquels il est nettement plus clair qu'ils respectent une logique auctoriale dans la manière dont ils transcrivent des ensembles de poèmes, mais dans lesquels la figure censée fédérer une compilation de textes donnée est soit trop érodée, soit trop discrète pour être véritablement dotée d'une signification éditoriale de même nature ni de même intensité que celle des recueils de notre corpus. C'est le cas, à des degrés divers, des compilations attribuées ou attribuables à des auteurs tels que Richard de Fournival, Hue de Rothelande, Wauchier de Denain, Robert de Blois, Chardri, Jofroi de Waterford et Servais Copale, ou encore Nicole de Saint Nicolaï. Si certains de ces manuscrits mettent bien en série l'œuvre de ces poètes,

²⁴⁷ Voir *Dits en quatrains d'alexandrins monorimes de Jehan de Saint-Quentin*, éd. par Birger Munk Olsen, Paris, Picard pour la Société des anciens textes français, 1978.

²⁴⁸ Gaston Raynaud, « Le *Ju de le Capete Martinet* », *Romania*, t. X, 1881, p. 519-532.

ils ne se démarquent toutefois pas par l'insistance ni la cohérence des inscriptions autoriales qui les parsèment. Autrement dit, il manque généralement à ces *codices* le troisième critère définitoire des manuscrits à collections autoriales dégagé précédemment, qui a trait au caractère systématique, insistant et répétitif des inscriptions du nom de l'auteur mis à l'honneur dans une copie donnée.

Le manuscrit Dijon, BM 526²⁴⁹ est un recueil contenant une série de pièces qu'on a tenté d'attribuer à l'époque moderne à un seul et même auteur : Richard de Fournival. Par rapport aux manuscrits de Paris, BnF fr. 24432 et BnF nouv. acq. fr. 17319, on note avec intérêt le caractère légèrement plus insistant, mais néanmoins sporadique et discontinu, des inscriptions onomastiques qu'il contient. Le recueil met d'abord en série trois poèmes anonymes²⁵⁰, puis enchaîne avec la *Puissance d'Amours* (fol. 10v-20r) et le *Bestiaire d'amour* (fol. 20v-31r), qui sont clairement présentés comme étant de *maistre Richard de Fournival* dans l'*explicit* de chacune de ces pièces²⁵¹. Vient ensuite le *Roman de la Rose* (fol. 38v-157r), après lequel sont copiées deux pièces anonymes (fol. 157r-157v et fol. 157v-158r), dont l'une est en fait un fragment de la *Prison d'amour* de Baudouin de Condé. De ce même auteur, le manuscrit transcrit également le *Conte de la Rose* (fol. 158r-160r), également dépourvu de signature. Enfin, à la suite d'une de ces fameuses représentations iconographiques de la *turris sapientiae* (fol. 160v)²⁵², le manuscrit se clôt sur un texte (fol. 161r) copié, d'après Ernest Langlois, « d'une écriture un peu postérieure²⁵³ », et introduit par la rubrique suivante : *Maistre Richars de Furnival*. Comme l'a précisé Jacques Thomas, il s'agit en fait de « la prière à Notre-

²⁴⁹ Manuscrit décrit et analysé dans Ernest Langlois, « Quelques œuvres de Richard de Fournival », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXV, 1904, p. 101-115. Facsimilé [En ligne] URL : <https://dlmm.library.jhu.edu/viewer/?col=https://jdm.library.jhu.edu/iiif-pres-dlmm/rose/collection> Consulté le 31 janvier 2019.

²⁵⁰ Ernest Langlois les décrit ainsi : « Un opuscule en prose, sans titre et sans nom d'auteur » (fol. 1r-3r), « *Hec sunt duodecim signa per que sincere dilectionis species innotesciti* » (fol. 3r-3v) et *Les Commenz d'Amours* (fol. 4r-11v). *Ibid.*, p. 103-110. Depuis, le premier poème s'est vu attribuer le titre d'*Amistié de vraie amour*. Voir Jacques Thomas, « Un Art d'aimer du XIII^e siècle : l'*Amistiés de vraie amour* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 36, 1958, p. 786-811.

²⁵¹ Voir, fol. 20r : « Ichi defenist li Poissance d'Amours ke maistres Richars de Furnival aprist a son filg comment il se devoit maintenir en amour. Nous entendons en son filg ke c'est autant a dire comme disciples » et fol. 31r : « Ichi defenist li bestiaires d'Amours ke maistres Richars de Furnival, canceliers d'Amiens, fist ». Cité dans Ernest Langlois, « Quelques œuvres de Richard de Fournival », art. cit., p. 110.

²⁵² Sur ce motif iconographique, on pourra se référer à Kévin Goeuriot, « La tour de la sagesse. Étude historique d'un exemple d'image "édificatrice" à la fin du Moyen Âge », *Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. 103, 2008, p. 363-403.

²⁵³ Ernest Langlois, « Quelques œuvres de Richard de Fournival », art. cit., p. 114.

Dame de Thibaut d'Amiens²⁵⁴ ». Pour Ernest Langlois, le style et le thème des trois premiers poèmes suggéreraient qu'ils seraient de Richard de Fournival malgré leur anonymat. Or cette opinion a été remise en cause depuis, notamment par Jacques Thomas, qui suppose plutôt que ces différents arts d'aimer sont « des œuvres dont l'auteur reste à découvrir²⁵⁵ ». Il est également intéressant de noter que des philologues ont contesté, par le collationnement des sources, les attributions à Richard du poème final du recueil, ainsi que de la *Puissance d'Amours*²⁵⁶. Du point de vue du copiste des fol. 1r-160v, qui relaie cette attribution fallacieuse, cela confirme bel et bien que l'identité de Richard de Fournival était dotée d'une certaine importance et d'une signification, qui ont également été relevées et relayées par le scribe du fol. 161r. Mais de la collection auctoriale imaginée par Ernest Langlois, il ne reste en fait qu'un diptyque de poèmes, ainsi qu'un ajout plus tardif en fin de recueil. Suivant que l'on adopte ou non un certain scepticisme, il demeure possible de remettre en cause le fait que ce *codex* ait été construit dans le but de bâtir avec force et systématisme une figure auctoriale.

À cet égard, juger de la cohérence et du degré d'insistance des inscriptions autoriales peut s'avérer un exercice particulièrement délicat et potentiellement arbitraire. Il est par exemple difficile de savoir si le manuscrit Londres, BL, Egerton 2515²⁵⁷, qui a naguère été signalé par Keith Busby comme une compilation des œuvres de Hue de Rothelande et comme un signe du progrès de la notion d'auteur en tant que critère organisationnel des recueils médiévaux²⁵⁸, a été perçu comme tel par les concepteurs et les lecteurs du *codex*. Copié par un dénommé Johan de Dorkingge, ce recueil, d'origine anglo-normande et daté de la première moitié du XIV^e siècle, transcrit bien, outre un « *rare Prose Lancelot in Anglo-Norman*²⁵⁹ » (fol. 142r-195v) les romans d'*Ipomedon*²⁶⁰

²⁵⁴ Jacques Thomas, « Un Art d'aimer du XIII^e siècle [L'amistiés de vraie amour] », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 36, n° 3, 1958, p. 790.

²⁵⁵ *Idem*. Voir aussi Antoinette Saly, « *Li commens d'Amours* de Richard de Fournival (?) », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 10, n° 2, 1972, p. 21-55.

²⁵⁶ Gian Battista Speroni, *La poissance d'amours dello pseudo-Richard de Fournival*, Florence, *La Nuova Italia*, coll. « Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia », 1975.

²⁵⁷ Décrit par Harry Ley Douglas Ward, *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1876-1881*, Londres, British Museum, vol. I, 1883, p. 746-755.

²⁵⁸ Keith Busby, *Codex and context*, *op. cit.*, vol. 1, p. 484.

²⁵⁹ *Idem* : « un rare Lancelot en prose en anglo-normand. »

²⁶⁰ Hue de Rotelane, *Ipomedon*, éd. par Anthony J. Holden, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », coll. « Éditions critiques de textes », 1979.

et de *Protheselaus*²⁶¹ à la suite l'un de l'autre (fol. 3r-70v et fol. 70v-141r). Dans les autres copies qui conservent l'un ou l'autre de ces textes, ces deux romans comportent chacun l'inscription auctoriale d'un même Hue de Rothelande, poète du XII^e siècle, lui aussi d'origine insulaire²⁶². Comme le notait déjà Harry Ley Douglas Ward, le copiste du manuscrit de Londres change cependant une partie importante du nom de l'auteur, qui décline son identité dans les derniers vers de l'*Ipomédon*, changeant les deux inscriptions autoriales d'Hue de Rotelande en « Hugh de Clivelande » (fol. 70v)²⁶³. Or sur ce même folio, le même scribe donne, dans les premiers vers du *Prothesilaus*, la forme « Hvghe de Rotelande²⁶⁴ ». Pour Harry Ley Douglas Ward, il s'agit là de deux « *mere slips of the pen*²⁶⁵ » du copiste, qui aurait selon lui perçu l'identité véritable entre l'auteur de l'*Ipomédon* et du *Protheselaus*.

Mais cette hypothèse d'un double *lapsus* n'explique pas le fait que le copiste (ou son modèle) gomme également la référence que l'auteur de l'*Ipomédon* effectue concernant sa *meisun* à « Credehulle » (*Ipomédon*, v. 10571), qu'il remplace simplement par le vers « Escoutez touz a ma reson »²⁶⁶. La référence à Credehulle, soit Credenhill, dans le Herefordshire à la frontière entre l'Angleterre et le Pays de Galle, a du sens lorsqu'on sait que le « nom de Rotelande [...] correspond presque certainement à Rhuddlan, petite ville galloise du comté de Flintshire à quelques kilomètres de la frontière anglaise²⁶⁷ ». Si les deux localités ne sont pas voisines, elles dénotent tout de même un tropisme gallois que ne contient tout simplement pas le nom « de Clivelande », rattaché au Yorkshire, situé au Nord de l'Angleterre. Il n'est sans doute pas impossible que l'impression d'ensemble dégagée par le recueil était celle d'une compilation attribuable à un seul et même Hue. Mais il n'est pas à exclure non plus que ce qui apparaît comme un non-respect de l'intégrité du nom de l'auteur et de sa composante géographique a été ou bien le fruit, ou bien la cause d'une perception des destinataires du

²⁶¹ Hue de Rotelande, *Protheselaus*, éd. par Anthony J. Holden, Londres, Anglo-Norman Text Society, coll. « Anglo-Norman Texts », 1991-1993, 3 t.

²⁶² L'auteur se nomme « Hue » au v. 10552, puis « Hue de Rotelande » aux v. 10551 et 10559 de l'*Ipomédon*. Il se nomme « Hue de Rotelande » au v. 1 du *Protheselaus*.

²⁶³ Harry Ley Douglas Ward, *Catalogue of Additions...*, *op. cit.*, p. 749. Voir aussi Hue de Rotelande, *Ipomédon*, éd. par Anthony J. Holden, *op. cit.*, p. 516.

²⁶⁴ Harry Ley Douglas Ward, *Catalogue of Additions...*, *op. cit.*, p. 751.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 749 : « de simples lapsus de copiste. »

²⁶⁶ Hue de Rotelande, *Ipomédon*, éd. par Anthony J. Holden, *op. cit.*, p. 517.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

recueil, selon laquelle on transcrivait les romans de deux Hugues différents. Enfin, on peut tout à fait supposer que le nom du poète constituait une coquille vide et grandement dénuée de son pouvoir d'évocation, chez un copiste et un public qu'un siècle séparait de la période d'activité présumée de l'auteur.

Les copies, plus nombreuses, des « éditions » des œuvres de Robert de Blois, selon l'expression consacrée d'Alexandre Micha²⁶⁸, ou encore les différentes compilations d'hagiographies apparemment attribuables à Wauchier de Denain, illustrent d'une autre façon que les manuscrits de Dijon et de Londres ce même mélange d'intérêt, d'indifférence et d'incohérence avec lequel certains manuscrits semblent traiter le nom de l'auteur. On s'étonnera peut-être que Robert de Blois, puisse être présenté comme un poète à l'identité auctoriale effacée²⁶⁹. En effet, de Paul Meyer, à Milena Mikhaïlova, en passant par Lori Walters et Sylvie Lefèvre, nombreux sont les critiques qui ont dressé le portrait d'un poète offrant des solutions particulièrement innovantes pour assouvir son désir de contrôler tout en réinventant sans cesse l'ordre et la manière selon lesquels ses œuvres seraient transmises²⁷⁰. Ses poèmes sont mis en série dans quatre manuscrits différents : le manuscrit Arsenal 5201 (p. 1-87), le BnF fr. 24301 (p. 475-519)²⁷¹, le *codex* Arsenal 3516 (fol. 295r-299v)²⁷², qui datent du XIII^e siècle, ainsi que le BnF fr. 2236 (fol. 1r-67v)²⁷³, qui a pour sa part été conçu au XV^e siècle. Dans ces ouvrages, les compositions de l'auteur ont fait l'objet de réagencements multiples, qui sont parfois

²⁶⁸ Alexandre Micha, « Les éditions de Robert de Blois », *Romania*, t. LXIX, n° 274, 1946, p. 248-256.

²⁶⁹ Robert de Blois, *Sämtliche Werke*, éd. par Jacob Ulrich, Berlin, Mayer und Müller, 1881-1895, 3 vol.

²⁷⁰ Des descriptions et des synthèses des différents manuscrits de Robert de Blois sont disponibles dans Paul Meyer, « Appendice : notice du ms. de l'Arsenal 5201 », *Romania*, t. XVI, n° 61, 1887, p. 24-43 ; John Howard Fox, *Robert de Blois, son œuvre didactique et narrative*, Paris, Nizet, 1950 ; Lori Walters, « Manuscript context of the *Beaudous* of Robert de Blois », *Manuscripta*, vol. 37, 1993, p. 179-192 ; Sylvie Lefèvre, « Prologues de recueils et mise en oeuvre des textes : Robert de Blois, Christine de Pizan et Antoine de La Sale », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, 2 vol., vol. 2, p. 89-125 et Milena Mikhaïlova, *L'École du roman. Robert de Blois dans le manuscrit BnF fr. 24301*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2010. Pour une approche codicologique qui combine - davantage le poétique et le narratologique, voir Francis Gingras, « Le *Biaudous* de Robert de Blois : la nature du roman et l'art de la digression », dans Chantal Conochie-Bourgne (dir.), *La Digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2005, p. 187-198.

²⁷¹ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b9063733p> Consulté le 31 janvier 2019.

²⁷² Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b9059818x> Consulté le 31 janvier 2019.

²⁷³ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b9059818x/f1.image> Consulté le 31 janvier 2019.

justifiés dans des prologues adaptés à chaque copie où Robert, en plus de se signaler, nomme parfois ses protecteurs, peut-être coresponsables de l'organisation sans cesse renouvelée d'un même corpus de textes²⁷⁴. Cependant, en fonction des témoins, la nature de collection auctoriale des ensembles textuels que la critique moderne attribue avec certitude à Robert peut être remise en question.

Particulièrement bien étudié par Milena Mikhaïlova²⁷⁵, le manuscrit de Paris, BnF fr. 24301, qui insère les différentes œuvres du poète au sein d'un roman pédagogique-cadre intitulé *Biaudous*²⁷⁶, ne doit-il pas plutôt être vu comme une œuvre unique ou une somme que comme la collection des poèmes d'un auteur ? La question est d'autant plus pertinente que, dans ce roman, Robert de Blois n'est pas présenté comme l'entité directement responsable de l'énonciation de chacun des poèmes qui composent cette œuvre-gigogne. Ce rôle revient plutôt au personnage fictif de la mère de Biaudous. Le nom de l'auteur, signalé à trois occasions dans le manuscrit, dont deux fois dans le prologue propre à ce roman²⁷⁷, n'est donc qu'un des facteurs mis en valeur pour garantir et signaler la cohérence de l'œuvre. La solidarité éditoriale des poèmes plus brefs de l'auteur est assurée tout autant par le dispositif romanesque qui les encadre que par le discours du personnage de fiction auquel le poète a délégué son rôle de garant de la parole magistrale qui constitue la toile de fond de l'œuvre. Si le contrôle auctorial permet sans doute d'expliquer, d'un point de vue génétique, l'intégrité du corpus de poèmes fédérés au sein du roman, force est de constater que cette volonté de contrôle est assurée par une transformation de la collection de pièces multiples en un poème unique.

Les trois autres collections des poèmes de l'auteur sont dépouillées de cette structure-cadre et deux d'entre elles sont tout bonnement dénuées d'inscriptions autoriales clairement identifiables à Robert de Blois. En effet, les concepteurs du manuscrit 3516 de la bibliothèque de l'Arsenal (ou ceux du modèle dont ils

²⁷⁴ Comme l'a signalé une première fois Paul Meyer, art. cit., p. 27 *et sq.*, les dédicataires du prologue des œuvres de Robert dans le BnF fr. 24301 sont anonymes, et simplement désignés comme deux des meilleurs amis de l'auteur. Ceux du *codex* Arsenal 5201 sont « Hues Tyreaus de Pois », son fils « Guillames » et son épouse, ainsi qu'une dame anonyme, comme l'a rappelé Sylvie Lefèvre, art. cit, p. 103. Ceux du BnF fr. 2236 sont « Tierri » et « Johans de Bruges ». Le manuscrit Arsenal 3516 ne contient pas de dédicace.

²⁷⁵ Milena Mikhaïlova, *L'École du roman...*, *op. cit.*

²⁷⁶ Robert de Blois, *Biaudous*, éd. et trad. par Jacques-Charles Lemaire, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2008.

²⁷⁷ Ces inscriptions autoriales correspondent aux v. 9 et 31 de *Biaudous* et au v. 9 de la *Chanson d'Amors*, et vont comme suit : « Robert de Blois », « Robers » (p. 475 du recueil), « Robers de Blois » (p. 560).

s'inspiraient)²⁷⁸ paraissent par exemple avoir cherché à effacer et à remplacer avec méthode tous les passages des poèmes dans lesquels Robert s'identifiait. Le texte du *Prologue*, qui ouvre les collections des œuvres de l'auteur dans les deux autres manuscrits, a tout simplement été remplacé, dans le manuscrit de l'Arsenal, par les douze premiers vers (anonymes) du *Roman de Thèbes*²⁷⁹. La seule autre pièce « signée » par Robert, la *Chanson d'Amors*, connaît un sort semblable : le vers 9 du texte, contenant dans les autres recueils un renvoi à *Robers de Blois*, n'apparaît tout simplement pas dans cette version. Tout indique qu'à une étape inconnue de la chaîne de confection de ce recueil, des efforts ont été déployés pour faire passer cette collection d'œuvres pour un ensemble parfaitement anonyme.

Le fait que Claudia Guggenbühl ait avancé l'hypothèse que ce serait Robert de Blois en personne qui aurait procédé à la compilation du manuscrit 3516 de la bibliothèque de l'Arsenal ne contrevient en rien à ces observations²⁸⁰. S'il s'avérait que le Robert « historique » s'était appliqué à gommer toutes les marques de sa propre identité onomastique au sein de son œuvre, cela aurait sans nul doute un intérêt majeur du point de vue de l'histoire de la constitution de sa *persona* d'auteur dans les manuscrits qui conservent son œuvre, ou encore des liens entre paternité littéraire réelle et « désir d'anonymat » codicologique. Mais l'hypothèse de Claudia Guggenbühl n'a que peu d'impact sur notre étude, qui porte sur l'auteur en tant que catégorie signifiante de la réception des textes au Moyen Âge. La présente analyse se concentre, on le rappelle, sur des compilations manuscrites de poèmes qui se présentent explicitement et systématiquement comme réunissant les œuvres d'un même auteur, dont le nom est répété dans le texte ou le périphrase des *codices*. Selon cette perspective, force est de constater que la collection auctorale attribuable à Robert de Blois transmise par le manuscrit 3516 de la bibliothèque de l'Arsenal a été délibérément transcrite comme un ensemble anonyme. Le nom du poète n'y joue plus aucune fonction éditoriale ou signifiante.

²⁷⁸ Pour une description et une analyse détaillées de ce *codex*, on se référera à Claudia Guggenbrühl, *Recherches sur la composition et la structure du ms. Arsenal 3516*, Bâle et Tübingen, Francke Verlag, coll. « Romanica Helvetica », 1998.

²⁷⁹ Alexandre Micha, « Les éditions de Robert de Blois », art. cit., p. 249, n. 2, précise qu'on ne trouve dans ce prologue « aucune dédicace, aucun nom de destinataire ».

²⁸⁰ Claudia Guggenbrühl, *Recherches sur la composition...*, op. cit., p. 261-267.

Peut-être en raison de son caractère tardif, le manuscrit de Paris, BnF fr. 2236 modifie quant à lui l'identité de l'auteur, qui n'était vraisemblablement pas connu du copiste (ou de son modèle). Ce dernier transcrit, à quelques détails près, les premiers vers du *Prologue* tel qu'il se trouve dans le manuscrit Arsenal 5201 (p. 1) : « Robers de Blois qui ot laissié / Le rimer l'a recomancié » (*Prologue*, v. 1-2). Mais il donne la variante suivante : « Herbert de Bloys » (fol. 1r). De même, l'inscription auctoriale située au v. 9 de la *Chanson d'Amors*, passe de « Robers de Blois » à « Herbert de Bloys » (fol. 38v). Il s'agit là des deux seules inscriptions onomastiques de ce recueil du XV^e siècle qui relaie pour le moins discrètement l'identité d'un auteur qui n'est plus Robert de Blois.

Il reste le manuscrit Arsenal 5201, qui met assurément en valeur le nom de Robert, puisqu'il s'ouvre sur le v. 1 du *Prologue* et que le « R » du nom de l'auteur est une lettre historiée de 8 UR qui représente un clerc lisant, tandis que la voix du poète se déploie dans le *Prologue* et la *Dédicace* qui dépassent à eux deux la centaine de vers. Cela suffisait-il pour signaler que les différents poèmes copiés des p. 1 à 87, dont on sait, grâce au *Biaudous*, qu'ils sont de Robert, étaient attribuables à ce dernier par les lecteurs ? Dans le *codex*, seul le v. 9 de la *Chanson d'Amors*, situé à la p. 38 du recueil, vient rappeler l'identité du poète. Le poème est d'ailleurs « présenté comme la conclusion de l'ouvrage²⁸¹ », comme le rappelle Paul Meyer, puisque Robert introduit cette pièce par la remarque suivante : « En la fin de mon livre vuil / Parler d'amors ou derrain fuil. » (*Chanson d'Amors*, v. 1-2). Outre cette inscription et la lettre historiée de la p. 1, aucune autre stratégie péritextuelle n'est véritablement déployée pour signaler l'attribution de l'ensemble des p. 1-87 à un seul poète²⁸² ni pour la distinguer des pièces suivantes du recueil. Le dernier texte de la série attribuable à Robert grâce au BnF fr. 24301, *Des faibles natures*, est suivi, à la p. 87 et sans *explicit* qui annoncerait la fin d'une compilation d'auteur, par l'*Histoire de Jésus-Christ et de la Vierge Marie*, un poème anonyme qui partage la forme métrique du texte qui le précède²⁸³. Cette pièce est introduite par le même type de formule de conteur (« Or escoutez, por Deu amour ») qui

²⁸¹ Paul Meyer, « Appendice : notice du ms. de l'Arsenal 5201 », art. cit., p. 38.

²⁸² Comme un signe de continuité textuelle et auctoriale, on peut rappeler, à la suite de Paul Meyer, que la description de Lyriope, p. 45-46 est la même que celle contenue dans le poème copié aux p. 5-7 de l'ouvrage et intitulé l'*Ennor des fanmes*. *Ibid.*, p. 33.

²⁸³ *Ibid.*, p. 44.

ouvre *Des faibles natures* (« Or entandez coment ce soit »)²⁸⁴, de sorte que rien ne semble empêcher un lecteur potentiel de supposer une identité entre les narrateurs et les auteurs des deux poèmes. En somme, le nom de Robert ouvre et clôt donc un ensemble de pièces situées des p. 1 à 38, tandis que c'est le témoignage des autres manuscrits qui permet de s'assurer de l'attribution des pièces copiées de la p. 38 à la p. 87.

Ainsi, des quatre « éditions » manuscrites des œuvres de Robert de Blois, deux copies, le manuscrit de l'Arsenal 3516 et le BnF fr. 2236, effacent complètement l'identité onomastique du poète. L'une d'entre elles, le BnF fr. 24301, peut potentiellement poser un problème définitoire, puisqu'elle constitue tout autant un roman unique qu'une collection de pièces éparses dont la cohérence éditoriale reposerait principalement sur l'identité d'une figure d'auteur fédératrice. Enfin, le nom de Robert, répété deux fois dans le manuscrit Arsenal 5201, a assurément servi de liant entre les pièces des p. 1 à 38 au moins. Cela démontre bien un intérêt éditorial pour l'identité d'un auteur individuel. Mais des exemples comme ceux de Rutebeuf et d'Adam de la Halle, pour ne citer que les plus évidents, montreront qu'il existe des manifestations bien plus emblématiques, systématiques et répétitives de ce même intérêt.

C'est un phénomène voisin qu'on observe pour la figure de Wauchier de Denain. Récemment qualifié de « polygraphe du XIII^e siècle²⁸⁵ » dont l'activité littéraire aurait été particulièrement diverse et prolifique, l'ensemble de poèmes qu'on lui attribue aujourd'hui ne semble pas avoir fait l'objet, comme c'est le cas pour Robert de Blois, de compilations autoriales exhaustives ni continues²⁸⁶. Toutefois, Paul Meyer dans un premier temps, puis beaucoup plus tard Michelle Szkilnik, John Jay Thompson et Molly Lynde-Recchia ont voulu placer ce même Wauchier à la tête de différentes collections de vies de saints, dont certaines se retrouvent parfois copiées dans le même ordre dans plusieurs manuscrits médiévaux²⁸⁷. Comme dans le cas de Robert, l'examen des données

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 41 et 46.

²⁸⁵ Sébastien Douchet (dir.), *Wauchier de Denain polygraphe du XIII^e siècle*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2015.

²⁸⁶ Pour une synthèse sur cette figure, voir *Idem*.

²⁸⁷ Paul Meyer, « Versions en vers et en prose des Vies des Pères », *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, t. XXXIII, 1906, p. 258-292 et « Wauchier de Denain », *Romania*, t. XXXII, n° 128, p. 583-586 ; Michelle Szkilnik, « Wauchier compilateur, traducteur, et auteur ? », dans Sébastien Douchet (dir.), *Wauchier de Denain..., op. cit.*, p. 61-73 ; *L'Histoire des moines d'Égypte, suivie de La vie de saint Paul le simple*, éd. par Michelle Szkilnik, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1993 ;

manuscriles doit contribuer à distinguer ce qui relève de la conjecture et ce qui tient de l'attribution réellement observable dans chacun des témoins codicologiques concernés par ces hypothèses modernes.

La première collection de huit poèmes hagiographiques de Wauchier se trouverait dans les 129 premiers feuillets d'un recueil aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Municipale de Carpentras sous la cote n° 473 (première moitié du XIII^e siècle)²⁸⁸. L'auteur se nomme dans la traduction du *Dialogue* de Grégoire le Grand qu'offre le manuscrit :

Et je sui Wauchiers de Denaing
Qui voldroie que un tel baing
Lor donas Diex que l'avarice
Laissassent, et [a] genteilisce
Se tornassent et a largesce [...] (fol. liijv)²⁸⁹

C'est là la seule mention du nom du poète de tout le recueil et elle ne fonctionne pas comme une revendication de la paternité des textes qui l'entourent. La critique se base donc plutôt sur l'homogénéité perçue des remarques de narrateurs et par le rôle fédérateur que joueraient certaines interventions dans les seuils du texte, à commencer par le prologue situé au début de la *Vie de saint Paul l'ermite* qui ouvre le recueil :

Mès a cels qui l'entendent volentiers vodrai je conter, por ce qu'il
praignent bones essamples et retiegnent, les vies des sainz peres que li
bons cuens Philippes, marchis de Naimur, qui fu fil Baudoin, le bon conte
de Flandres et de Haino, [et] la bonne contesse Margarite, qui les a faites
translater de latin en ronmanz, après saint Jeroime, qui ensint commence.²⁹⁰

Cette dédicace au marquis de Namur et à son lignage est également un moyen de garantir l'unité de l'ensemble hagiographique qu'il n'est dès lors pas hasardeux d'attribuer à Wauchier. La cohérence et la solidarité de l'ensemble seraient également assurées par le

Wauchier de Denain, *La Vie mon signeur seint Nicholas le beneoit confessor*, éd. par John Jay Thompson, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1999 ; *La Vie seint Marcel de Lymoges*, éd. par Molly Lynde-Recchia, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2005.

²⁸⁸ Ces poèmes sont les suivants : *Vie de saint Paul l'ermite*, *Vie de saint Antoine abbé*, *Vie de saint Hilarion*, *Vie de saint Malchus*, *Vie de saint Paul le simple*, *Dialogue de Grégoire le Grand* (livres I et III), traduction de l'*Historia Monachorum in Aegypto* de Rufin d'Aquilée, traduction des *Verba Seniorum* du même Rufin.

²⁸⁹ Paul Meyer, « Versions en vers et en prose des Vies des Pères », art. cit., p. 271.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 261.

fait qu'il a été copié par une seule main, distincte de celle qui a transcrit, la *Conception Nostre Dame* de Wace à la suite de la collection (fol. 129r-140v)²⁹¹.

Une seconde collection hagiographique a été rattachée plus récemment à ce même auteur par John Jay Thompson : *Li seint confessor*²⁹². Souvent incluse dans ce que Paul Meyer a nommé le « légendier C en prose²⁹³ », elle est composée de huit poèmes²⁹⁴ qui se trouvent à l'identique dans au moins trois manuscrits différents, à savoir les manuscrits de Paris, BnF fr. 411²⁹⁵ et BnF fr. 412²⁹⁶, ainsi que le manuscrit de Londres Royal 20 D VI²⁹⁷, tous datés de la deuxième moitié du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle. D'après John Jay Thompson, ces trois recueils constituent la première rédaction de la collection²⁹⁸. Dans ces trois recueils, deux poèmes contiennent la signature d'un même « Gauchiers ». La *Vie de saint Martial*, d'une part, donne l'inscription d'auteur suivante : « Ce dist Gauchiers, par seint Ylaire » (*Seint Marcel*, v. 921). La traduction des *Dialogues* sur saint Martin, renferme quant à elle une revendication de paternité littéraire qui transcende les simples frontières du poème, et qui rend plus solide l'hypothèse d'un recueil d'auteur :

²⁹¹ *Ibid.*, p. 259.

²⁹² Wauchier de Denain, *La Vie mon seigneur seint Nicholas le beneoit confessor*, éd. par John Jay Thompson, *op. cit.*, p. 22.

²⁹³ Cité dans *Ibid.*, p. 18.

²⁹⁴ *De seint Martin, La Vie de mon seigneur seint Brice, La vie de seint Gile, La vie de seint Marcel de Lymoges, La vie mon sogneur seint Nicholas le beneoit confesseur, La vie de seint Jerosme, La vie mon seigneur seint Beneoit de Mont Cassin, La vie mon seigneur seint Alexis*. Voir *Ibid.*, p. 23-24.

²⁹⁵ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b9007639d> Consulté le 1^{er} février 2019.

²⁹⁶ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b84259980> Consulté le 1^{er} février 2019.

²⁹⁷ Facsimilé partiel [En ligne] URL : <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7941&CollID=16&NStart=200406> Consulté le 1^{er} février 2019.

²⁹⁸ Description et synthèse de la tradition manuscrite dans *Ibid.*, p. 62-75.

Or vos ai l'uevre consommee
Des miracles de saint Martin
Si com je trovai el latin,
Que Severus fist et treta
Més Gauchiers, qi les translata
En romanz, avant nos raconte
[Par le comandement le conte]
De Namur, son signor
Avant la vie de seint Brice...²⁹⁹

Comme dans le cas du manuscrit de Carpentras, les spécialistes tels que John Jay Thompson et Molly Lynde-Recchia en appellent ensuite à l'unité de style et de ton pour attribuer les huit hagiographies à ce Gauchier. La référence au « conte de Namur » fournit quant à elle des arguments supplémentaires en faveur d'un rapprochement de ce Gauchiers avec le Wauchier du manuscrit de Carpentras.

En somme, il est très vraisemblable qu'un seul et même Wauchier historique, par ailleurs auteur d'une diversité de textes historiographiques et romanesques, ait travaillé à la constitution de collections de traductions d'hagiographies. Mais en l'état, on peut toujours arguer que les témoins manuscrits n'attestent que discrètement de la présence d'un Wauchier de Denain, d'une part, et d'un dénommé Gaucher de l'autre, sans qu'on soit sûr, d'autre part, qu'il ait existé un lien entre les deux figures dans l'esprit des concepteurs et des commanditaires des différents manuscrits où se trouvent ces deux noms³⁰⁰.

Suivant que l'on adopte ou pas un point de vue sceptique, les attributions à un auteur unique des compilations de poèmes évoquées jusqu'à présent peuvent sans doute sembler fragiles ou, au contraire, aller de soi. Mais on ne saurait remettre en question le caractère clairsemé des passages où l'auteur se nomme dans les *codices* analysés. Ce dernier élément les distingue nettement de certains des *codices* du corpus, dont on convient qu'ils contiennent parfois une vingtaine, une trentaine voire une centaine de « signatures ». Loin d'être un critère distinctif absolu permettant de créer une frontière

²⁹⁹ Cité dans *La Vie seint Marcel de Lymoges*, éd. par Molly Lynde-Recchia, *op. cit.*, p. 13.

³⁰⁰ Le site e-codices signale une compilation hagiographique de Wauchier de Denain qui serait conservée dans le manuscrit de Genève, Bibliothèque de Genève, Comites Latentes 102 (fol. 183r-213v ; fol. 223v-242v), datant de l'année 1320. Après vérification, nous n'avons pas retrouvé d'inscription onomastique de Wauchier dans le recueil. Voir le facsimilé et la description du manuscrit sur le site d'e-Codices [En ligne] URL : <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/description/bge/cl0102/Hochuli> Consulté le 23 mars 2020.

étanche entre différents groupes de manuscrits, cette focalisation sur la force et la fréquence des inscriptions onomastiques doit plutôt contribuer à mieux percevoir les nuances des multiples degrés d'intensité et de systématisme qui entourent, dans les *codices* médiévaux, la pratique de l'attribution. Les *codices* à collections autoriales retenus dans le corpus constituent la manifestation la plus évidente et la plus concentrée d'un souci par ailleurs plus général de construire des ensembles textuels autour de figures d'auteurs, dont témoignent au moins certains des recueils de Robert de Blois, de Wauchier de Denain et même de Richard de Fournival.

Dans cette même perspective, nous avons donc également exclu de l'enquête principale un certain nombre de recueils qui constituent d'autres cas-limites. Réunissant des compositions de Chardri, de Jofroi de Waterford et de Nicole de Saint Nicolaï, ces ouvrages comportent bien des collections de textes clairement attribués à un seul auteur dans le manuscrit, mais on peut arguer à leur sujet qu'ils ne donnent qu'une résonance timide au nom du poète dont ils rassemblent les œuvres, tandis qu'ils posent quelquefois d'importants problèmes de définition quant aux frontières entre recueil et œuvre unique. L'« œuvre » de Chardri que conserve le manuscrit Oxford, Jesus College 29³⁰¹ en un bloc textuel continu constitue un de ces cas de collections autoriales qui n'ont qu'une taille réduite et qui ne renferment qu'un petit nombre de mentions du nom d'auteur. Bien que, selon Neil Cartlidge, « *the man who called himself "Chardri" is one of the most distinctive, self-assured, and entertaining of all medieval English writers before Chaucer*³⁰² », son œuvre, composée de trois poèmes de 2000 vers chacun environ, ne comporte que deux inscriptions onomastiques. Les pièces qu'on lui attribue sont transcrites l'une à la suite de l'autre dans le manuscrit Oxford, Jesus College 29, un recueil factice dont la seconde partie est un recueil d'origine insulaire datant du XIII^e siècle, qui alterne entre des compositions en latin, en anglais et en anglo-normand.

³⁰¹ Description et reproduction partielle du manuscrit dans Neil Ripley Ker (éd.), *The Owl and the Nightingale, reproduced in facsimile from the surviving manuscripts Jesus College Oxford 29 and British Museum Cotton Caligula A. IX*, Londres-New-York-Toronto, Oxford University Press, coll. « The Early English Text Society », 1963.

³⁰² *The Works of Chardri, three poems in the French of thirteenth-century England, the life of the Seven Sleepers, the life of St. Josaphaz and the little debate*, trad. par Neil Cartlidge, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, coll. « Medieval and Renaissance Texts and Studies-The French of England Translation Series », 2015, p. 2 : « L'homme qui se nommait "Chardri" est l'un des écrivains médiévaux anglais antérieurs à Chaucer les plus singuliers, les plus sûrs d'eux-mêmes et les plus divertissants de tous. »

La fin du recueil donne, entre les fol. 207v-257v, *Les Sept dormants* (fol. 207v-222v), *La Vie de Barlaam et Josaphat* (fol. 223r-244r) et *Le Petit Plet* (fol. 244v-257v)³⁰³. Les deux premiers poèmes contiennent chacun un renvoi au nom de l'auteur, qui se nomme « Chardri » dans les *Sept dormants* (v. 1892, fol. 222v) et dans *Barlaam et Josaphaz*, v. 2953, fol. 245r). Anonyme, le *Petit plet* n'a été rattaché au poète que par des philologues modernes : de John Koch à Neil Cartlidge, les érudits estiment que la proximité éditoriale dans le manuscrit d'Oxford, de même qu'une affinité linguistique et stylistique entre les trois poèmes sont autant d'indices en faveur de leur attribution à un auteur unique³⁰⁴. Mais la section du manuscrit explicitement associée à Chardri dans le recueil se limite en réalité à deux poèmes signés. En raison de la parcimonie avec laquelle ils signalent le nom du poète qui les a composés, ces deux textes, qui présentent un intérêt certain dans une histoire plus générale de la fonction-auteur dans le manuscrit médiéval, seront néanmoins écartés ici.

Nommé une seule fois, pour sa part, dans un colophon situé au fol. 143v d'un manuscrit de la fin du XIII^e siècle, le manuscrit de Paris, BnF fr. 1822³⁰⁵, Jofroi de Waterford serait apparemment l'auteur de trois poèmes transcrits les uns à la suite des autres dans ce *codex*, d'après la démonstration détaillée qu'en a fait Françoise Vieillard³⁰⁶ : une traduction du *De Excidio troiae* (fol. 46r-57r) ; une adaptation en français du *Breviarium historiae romanae* d'Eutrope (fol. 58r-83v) et une troisième traduction du *Secretum secretorum* texte que la plupart des médiévaux pensaient être d'Aristote (fol. 84r-143v). Cette dernière traduction est en fait scindée en deux dans le recueil, puisque le prologue du texte est copié aux fol. 248v-249r. Cependant, loin d'être parfaitement limpide, l'inscription auctoriale sur laquelle se fonde l'attribution de ces

³⁰³ Édition intégrale des trois poèmes : *Chardry's Josaphaz, Set dormanz und Petit Plet*, éd. par John Koch, Heilbronn, Henninger, coll. « Alfranzösische Bibliothek », 1879. Éditions des poèmes individuels : Chardri, *La Vie des set dormanz*, éd. par Brian S. Merrilees, Londres, Westfield College Anglo-Norman text society, coll. « Anglo-Norman texts », 1977 ; *Le petit plet*, éd. par Brian S. Merrilees, Oxford, Blackwell, coll. « Anglo-Norman texts », 1970.

³⁰⁴ *Chardry's Josaphaz, Set dormanz und Petit Plet*, éd. par John Koch, *op. cit.*, p. xxi et sq. ; *Chardry's Josaphaz, Set dormanz und Petit Plet*, éd. par John Koch, *op. cit.*, p. 10.

³⁰⁵ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8425997k> Consulté le 1^{er} février 2019.

³⁰⁶ Françoise Vieillard, « La traduction du *De excidio Troiaie* de Darès le Phrygien par Jofroi de Waterford », dans *Bien dire et bien apprendre*, n° 10, *Actes du colloque Troie au Moyen Âge, Université Charles-de-Gaulle – Lille III, 24 et 25 septembre 1991*, coll. « Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III », 1991, p. 185-205.

trois pièces à Jofroi est brouillée par un renvoi à un deuxième nom, Servais Copale, dont la signification n'a pas encore été éclairée de façon entièrement satisfaisante.

Comme l'a signalé Françoise Vieillard, la traduction du *Secret des secrets* se clôt, au fol. 143v, sur la phrase suivante : « Ceuls qui cest livre liron, prient por frere Jofroi de Watreford [de l'ordene as freres precheors] et por Servais Copale qui cest travail empristrent et par l'ayde de Deu l'ont a chief menei et aussi le livre Darès le Frigien de la gerre de Troi et aussi le livre de [Cornelius] du regne des Romains. Cest livre est fini³⁰⁷ ». Qui est ce Servais Copale, et quelle est sa relation à Jofroi ?

Pour répondre à cette question, Françoise Vieillard offre une démonstration qui, si elle est méthodique, n'en vise pas moins à contrer le caractère potentiellement équivoque de la double attribution trouvée au fol. 143v. La médiéviste exhume tout d'abord deux colophons anonymes, situés aux fol. 197v et 225v, soit à la fin de deux poèmes, récit de l'Assomption par Herman de Valenciennes et la traduction des *Moralium dogma philosophorum*, qui ne sont attribués ni à Jofroi ni à Servais dans le recueil. Le premier colophon va comme suit : « Amen. Priés por tous ceux qui lisent cest livre et port toz ceus qui l'escouteront et por celui qui le livre fist et qui le translata et qui l'escrit et por lor peres et por lor meres et por vos meismes et por vos peres et meres et port toz nos bienfaiteurs, assi bien cheus qui orendroit sont encor que chias qui sont covert par mort, qu'il ne perrissent, et por toz cresteiens. Pater noster. Ave Maria ». Le second est plus bref : « Bien ait qui cest livre translata et qui l'escrit et tuit cil qui l'orront ou ont oï et qui exemple de bien i prenderont. Amen. Chi finist li petis livres de moralitez »³⁰⁸.

Françoise Vieillard propose alors une répartition des tâches : elle suppose que les deux colophons anonymes, qui désignent un traducteur et un scripteur, parlent de deux individus différents. Pour illustrer son hypothèse, elle procède à un réexamen linguistique de l'ensemble du manuscrit. Constatant que les traits wallons y sont dominants, elle en déduit que le manuscrit aurait été copié par Servais Copale, le Wallon, et non Jofroi l'Anglo-normand : « Il faut donc, je crois, considérer jusqu'à preuve du contraire, le wallon Servais Copale comme le copiste du manuscrit, éventuellement comme le

³⁰⁷ Transcrit dans *ibid.*, p. 196-197.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 198.

secrétaire de Waterford³⁰⁹ ». Intéressante, cette hypothèse sur la répartition des tâches n'en demeure pas moins une interprétation d'une inscription onomastique unique et opaque.

C'est une inscription auctoriale bien moins ambiguë et légèrement plus originale, du fait de la nature des textes auxquels elle est associée, que l'on observe dans le Paris, BnF fr. 1173 (fin XIII^e-début XIV^e siècle)³¹⁰, qui met en série trois problèmes illustrés d'échecs, de trictrac et de méréelles. L'auteur se nomme dans le traité d'échecs, au fol. 1r du manuscrit : « Jou Nicholes de s. Nicholai, clers », puis une seconde fois au fol. 2v, où il explique les circonstances l'ayant mené à la composition de son traité tripartite : « jou Nicholes devant dis, demourans en Lombardie, a le prière et a le requeste de mes compaignons, ai compilet ce livret de partures, ke j'ai estrait par men estude dou gieu des eschiés et des taules et des mereles³¹¹ ». On note dans cet ouvrage assez particulier une indéniable volonté d'inscrire la voix personnelle d'un compilateur spécialisé. On peut toutefois se demander s'il ne faut pas traiter ce recueil comme une monographie tripartite (une somme), d'une part, et si le faible nombre d'inscriptions autoriales (deux seulement) ne fait pas pencher cet ouvrage du côté de ces compilations où l'identité onomastique de l'auteur est certes présente, mais néanmoins discrète et confinée aux simples seuils du recueil.

De tels recueils dans lesquels des figures d'auteurs individuelles affleurent sans toutefois s'affirmer d'une façon aussi claire que dans les *codices* de notre corpus doivent avant tout servir à souligner la prudence et les limites de la perspective qui a été adoptée ici. En leur état actuel, tous ces exemples de collections de textes dites « d'attribution faible » illustrent une ambivalence de ces manuscrits par rapport à l'identité de l'auteur des textes qu'ils conservent plutôt qu'ils ne désignent de façon indubitable vers l'existence d'un intérêt nourri du lectorat de langue d'oïl pour la question de l'attribution auctoriale. Mais il demeurerait tout à fait possible et potentiellement légitime, pour qui le souhaiterait, de placer tous ces témoins cités dans la continuité des recueils étudiés ici, et

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 199.

³¹⁰ Facsimilé [En ligne] URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9006789b> Consulté le 1^{er} février 2019. Sur cet auteur méconnu, la publication la plus complète demeure celle de Félix Lajard, « Nicolas de Nicolai », dans *Histoire littéraire de la France*, t. XXV, Paris, Firmin Didot, 1869, p. 41-58.

³¹¹ *Ibid.*, p. 51-52.

de les voir comme des manifestations moins fortes ou moins explicites de ce même phénomène éditorial qui consiste à rassembler dans un même recueil les œuvres d'un seul poète.

De même, on gagnerait très certainement à envisager, dans un travail plus vaste encore sur l'avènement de l'auteur dans les lettres d'oïl, les manuscrits tels que les monographies, des sommes, des cycles et d'autres super-textes que nous avons évoqués plus haut. Cependant, comme nous venons de le montrer, il demeure tout à fait légitime et cohérent, d'un point de vue heuristique, de distinguer cette masse plus imposante de *codices* des recueils à collections auctoriales individuelles, où l'auteur se présente clairement comme le critère organisationnel le plus évident d'un recueil donné. Tout en présentant certaines zones de contact avec des manuscrits que nous venons de survoler, notre corpus possède une cohérence et une cohésion que nous chercherons à présent à cerner d'un point de vue non plus externe et négatif, mais interne et positif. En effet, après nous être concentré sur les frontières plus ou moins poreuses qui séparent nos collections de l'ensemble plus vaste des manuscrits de leur époque, il nous faut donner à voir la cohérence interne des recueils de notre corpus, et qui se fonde sur le caractère organique, continu et clairement attribué des collections auctoriales qu'ils contiennent.

Des collections auctoriales organiques

Notre étude porte sur la construction de la figure de l'auteur en tant que principe central de l'organisation et de la réception de recueils médiévaux. Ainsi, pour qu'une collection auctoriale manuscrite soit retenue dans cette enquête, la condition *sine qua non* était qu'elle soit à la fois médiévale et organique. Cela revient à dire que sa constitution et sa morphologie actuelles devaient être les plus proches possibles de ce que l'on estime être celles qui la caractérisaient au moment de sa transcription au Moyen Âge afin que soit encore perceptible le projet éditorial qui le sous-tendait à l'époque.

On prendra soin de remarquer que ce critère d'organicité concerne avant tout les collections d'œuvres attribuées à un poète et non nécessairement la totalité des *codices* dont ces collections font désormais partie. Il arrive en effet que des recueils plus vastes soient factices, c'est-à-dire que leur constitution soit le fruit de l'agencement de morceaux de manuscrits hétérogènes à l'époque médiévale, voire moderne. Par ailleurs, il

faut préciser que le qualificatif « organique » est employé ici pour désigner toute collection qui, sans toujours avoir été transcrite en une fois, se trouve être la conséquence d'efforts clairs et resserrés dans le temps de mettre en série les œuvres d'un auteur au sein d'un manuscrit. Ainsi, tout en montrant l'indéniable unité du corpus d'un point de vue codicologique et éditorial, nous avons distingué et classé, autant que faire se peut, les divers degrés d'organicité des collections auctoriales retenues. Les résultats de l'analyse sont donnés dès à présent dans le tableau II, qui suit l'ordre de présentation que nous avons choisi pour les manuscrits.

Tableau II : organicité des recueils à collections auctoriales

Cote	Nombre de fol. + Nature du recueil	Collection auctoriale	Nature de la collection auct. et emplacement
Paris, BnF fr. 14968	169f. ; Organique	Watriquet de Couvin	= <i>codex</i>
Paris, BnF fr. 2183	104 f. ; Organique	Watriquet de Couvin	= <i>codex</i>
Paris, Arsenal 3525	190 f. ; Organique (Lacune d'un feuillet)	Watriquet de Couvin	= <i>codex</i>
Bruxelles, KBR 11225-27	96 f. ; Organique	Watriquet de Couvin	= <i>codex</i>
Paris, BnF fr. 1634	111 f. ; Organique	Baudouin de Condé	Organique (fol. 58r-95r)
Paris, Arsenal 3524	139 f. ; Organique	Baudouin de Condé Jean de Condé	Organique (fol. 58r-95r) Organique (fol. 58r-95r)
Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18)	207f. ; Organique	Jean de Condé	Organique (fol. 145r- 207v)
Paris, BnF fr. 834	140 f. ; Organique	Pierre de Beauvais	Organique (fol. 7v-48v)
Paris, Arsenal 3142	321 f. ; Organique (1 interpolation)	Adenet le Roi, Baudouin de Condé	Organique (fol. 1r-201v) Organique (fol. 300v- 311r)
Bruxelles, KBR 9400 Bruxelles, KBR 09411-26	106 f. ; Organique 141 f. ; Organique	Rutebeuf, Baudouin de Condé	Organique (fol. 25r-37v) Organique (fol. 111r- 141v)
Paris, BnF fr. 837	362 f. ; Organique (lacunes)	Rutebeuf	Organique (fol. 283v- 332v)
Paris, BnF fr. 1588	143 f. ; Organique (lacunes)	Philippe de Remi	Organique (lacunes) (fol. 2r-114v)
Paris, BnF fr. 25566 (<i>W'</i>)	275 f. ; Organique	Adam de la Halle	Organique (fol. 10r-68r)
Londres, BL, Cotton Nero A.V.	118 f. ; Factice	Philippe de Thaon	Organique (fol. 1r-82v)
Paris, BnF fr. 1635	181 f. ; Factice (médiéval ?)	Rutebeuf	Organique (fol. 1r-84v)
Paris, BnF fr. 19525	204 f. ; Factice (?)	Guillaume le Clerc de Normandie	Organique (fol. 67r- 129r)
Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521	419 f. ; Factice	Pierre de Beauvais	Organique (fol. 1r-70r)
Paris, BnF fr. 24766	174 f ; Autographe	Angier	Autographe cumulatif

	cumulatif		(fol. 9r-174r)
Londres, BL, Additional 46919	211 f. ; Autographe (partiel) cumulatif	Nicole Bozon (William Herebert)	Organique (fol. 38r-40v) Autographe (fol. 159r- 211v)
Paris, BnF fr. 146	88 f. ; Organique cumulatif	Geoffroi de Paris, Jean de Lescurel	Organique cumulatif (fol. 46r-55v) Organique (fol. 57r-62v)
Paris, BnF fr. 794	433f. ; Organique cumulatif	Chrétien de Troyes	Organique (fol. 1r-105r)
Paris, BnF fr. 1446	210 f. ; Factice médiéval + autographe + cumulatif	Baudouin de Condé Jean de Condé	Cumulatif (fol. 115r-150v) Cumulatif (fol. 151r-210r)
Paris, BnF fr. 1593	220 f. ; Factice (XV ^e)	Rutebeuf	Organique lacunaire (fol. 59r-74v)
Nottingham, UL Mi LM 6	351 f. ; Factice médiéval (?)	Gautier le Leu	Organique lacunaire (fol. 336r-345v)
Turin, BU, L.V.32 (détruit)	234 ; détruit	Baudouin de Condé, Jacques de Baisieux	Détruit (fol. 73v-96vr) Détruit (fol. 99v-110v)

Les manuscrits de Watriquet de Couvin

Le groupe le plus sûr de *codices* retenus se compose des recueils parfaitement organiques, dont on estime qu'ils ont été constitués en une seule campagne de copie, et qu'ils n'ont fait l'objet d'aucun ajout éditorial ni d'aucun remaniement majeur subséquent. L'organicité de (ou des) collection(s) auctoriale(s) qu'ils renferment semble aller de soi, puisqu'elle est aussi certaine que celle du recueil dans son ensemble. Il en va ainsi de quelques-uns des manuscrits les plus tardifs du corpus, tous produits à des dates plus ou moins avancées du XIV^e siècle. Les quatre recueils complets (ou quasi complets) qui ne réunissent rien d'autre en leur sein que des poèmes de Watriquet de Couvin³¹² constituent à cet égard un ensemble de *codices* qui, tout en présentant chacun

³¹² Édition de référence : Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet de Couvin, op. cit.* Collection des anciens auteurs belges », 1868. Pour un inventaire et une description exhaustifs des différents témoins manuscrits (disparus ou non) de l'œuvre de Watriquet de Couvin, voir Maria Cojan-Negulescu, *Watriquet de Couvin, Sire de Verjoli. Statut du poète et évolution de la poésie française à l'aube du XIV^e siècle*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 24-77. On pourra aussi consulter les descriptions plus brèves et partielles qu'on trouve aux pages XVII-XXIII de l'édition d'Auguste Scheler, ainsi que dans Charles-Victor Langlois, « Watriquet, ménestrel et poète français », *Histoire littéraire de la France, op. cit.*, p. 394-

les caractéristiques d'ouvrages homogènes, partagent également des traits matériels, paléographiques et iconographiques communs. En outre, l'intention éditoriale qui les a fait naître et les fédère en tant que groupe est encore clairement perceptible. Ces quatre manuscrits sont les manuscrits de Paris BnF fr. 14968 (*A*), BnF fr. 2183 (*B*) Arsenal 3525 (*C*) et le manuscrit de Bruxelles, KBR 11225-27 (*D*)³¹³.

Mary et Richard Rouse ont proposé des arguments en faveur de l'hypothèse selon laquelle l'ensemble de ces recueils auraient été confectionnés à la même époque, par une même équipe de copistes, d'illustrateurs et de décorateurs parisiens³¹⁴. Or cette hypothèse repose avant tout sur les grandes similitudes matérielles et éditoriales entre trois des *codices* complets consacrés à l'auteur, à savoir les manuscrits *A*, *C* et *D*, auxquels ils ajoutent le fragment *E*.

Ces trois copies sont toutes organiques au sens fort du terme. *A* est un ensemble de 169 folios de parchemin (foliotation moderne en chiffres arabes) de 215 mm sur 125 mm. Le texte, divisé en 22 poèmes copiés à longues lignes (28 lignes par colonne) intégralement attribués à Watriquet, a été transcrit par un copiste unique, que les Rouse nomment « *long-nose* ». Les 30 miniatures et le frontispice du recueil ont été exécutées par un même peintre que les médiévistes baptisent le Maître de Watriquet. À l'interne, les indices d'une production concertée en atelier sont nombreux, à commencer par les réclames suivies qui reviennent à tous les feuillets et les corrections à l'encre rouge apportées aux rubriques des folios 26v, 126v et 160v, probablement par le maître d'œuvre à l'origine de la confection du recueil, selon les Rouse. Un indice externe provient quant à lui de la grande ressemblance d'exécution qu'on observe entre ce recueil et le codex *C*, lui aussi partiellement illustré par le même « *Watriquet Master* ». Cet

396 et Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's *dits* », *Viator*, vol. 32, 2001, p. 132-143. Sauf mention contraire, les sigles retenus ici sont ceux employés par Mary et Richard Rouse qui ont repris la siglaison de Langlois. Facsimilé du manuscrit *A* [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90613484> Consulté le 1^{er} février 2019 ; Facsimilé du manuscrit *B* [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059055f> Consulté le 1^{er} février 2019 ; Facsimilé du manuscrit *C* [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550008195> Consulté le 1^{er} février 2019. Que la professeure Tanya Van Hemelryck soit vivement remerciée ici pour son envoi d'une version numérisée du manuscrit *D*. Le manuscrit *C* (Paris, Arsenal 3525) fait partie de la base de données « eCodex », créée par Mohan Halgrain dans le cadre du projet *Lire en contexte à l'époque prémoderne*, où il a été décrit par Olaf Posmyk.

³¹³ Le manuscrit conservé au Bowdoin College de Brunswick, Maine (*E*) est désormais fragmentaire et ne sera évoqué que ponctuellement.

³¹⁴ Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's *dits* », art. cit., p. 127-176.

artiste, qui reconduit parfois à l'identique les enluminures de *A*, est assisté ici par un autre peintre, connu sous le nom de « Maître de Fauvel », qui s'est occupé des cahiers 16, 20, 21, 22 et 23. Outre cette proximité artistique, Mary et Richard Rouse ont noté que *C* avait été transcrit par le même copiste que *A*, à savoir « *long nose* » (« long nez »). Si l'on ajoute à ces détails matériels la similitude du contenu (les poèmes de Watriquet de Couvin), tout indique donc une production concertée des deux ouvrages.

On note certes des différences de dimension entre les deux copies : malgré son caractère lacunaire, le manuscrit *C* est, en tous points, plus imposant que *A*. Il est aujourd'hui composé de 190 folios mesurant 260 mm sur 170 mm et contenant 28 poèmes de l'auteur. Tout comme *A* cependant, le texte est copié en longue-ligne sur des colonnes de 28 lignes. En outre, d'après les Rouse, l'intervention du Maître de Fauvel dans *C* serait due à une exécution plus rapide et assurément moins soignée que dans le manuscrit *A*, ce que les médiévistes expliquent par la proximité de l'échéance de la commande du recueil. Charles-Victor Langlois a voulu identifier le *codex C* au manuscrit 1216 de l'inventaire de 1373 de la librairie du roi Charles V effectué par Gilles Mallet, qui dénombre six manuscrits de Watriquet³¹⁵. Le *codex* serait identifiable grâce aux *incipit* des deuxième et dernier feuillets transcrits par le rédacteur du catalogue :

L'incipit du fol. 2, dans le manuscrit de l'Arsenal, est celui qu'indique le rédacteur du catalogue de la librairie de Charles V pour le n° 1216. Le feuillet qui est actuellement le dernier de ce manuscrit s'arrête au vers qui précède immédiatement celui que le rédacteur indique comme l'*incipit* de l'avant-dernière page dans le n° 1216.³¹⁶

Si l'identification de Charles-Victor Langlois est juste, la fin du manuscrit *C* ne serait incomplète que d'un seul folio, contenant la fin de l'*Ave Maria*, qui s'interrompt désormais au fol. 190v. La perte entre les fol. 87v-88r se mesure quant à elle à un feuillet, puisqu'elle ne concerne que les *.III. Chanoinesses de Cologne*, dont on trouve le texte (en partie cancellé) au fol. 87v et au fol. 88r. Quoi qu'il en soit, *C* et *A* sont tous deux le fruit d'un même travail concerté et concentré dans le temps, fourni par un même groupe de

³¹⁵ Voir Léopold Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V*, op. cit., et Joseph Van Praet, *Inventaire ou catalogue des livres de l'ancienne bibliothèque du Louvre, fait en l'année 1373*, Paris, De Bure frères, 1836. Outre le 1216, les manuscrits dénombrés sont le 1215, le 1217, le 1218, le 1219 et le 1220.

³¹⁶ Charles-Victor Langlois, « Watriquet, ménestrel et poète français », art. cit., p. 395, n. 1.

professionnels du livre, dont l'objectif était de rassembler les œuvres de Watriquet de Couvin.

Proche visuellement de *A* et de *C*, le manuscrit *D* aurait lui aussi été illustré par le Maître de Watriquet (un frontispice occupant la moitié du fol. 1r). Plus petit que les deux autres recueils, il est, comme eux, homogène d'un point de vue codicologique : il a été transcrit par un scribe unique sur 96 feuillets de 180mm sur 130mm, que les Rouse nomment « *little flowers* » (« petites fleurs »). Les 11 poèmes du manuscrit sont copiés en longue-ligne, à raison de 18 lignes par colonne. Les réclames, suivies, se laissent observer sur les huit feuillets. Tout indique que ce manuscrit est lui aussi complet et homogène.

Le manuscrit « *the least securely tied to that group*³¹⁷ », *B*, ne partage avec *A*, *C* et *D* qu'une même intention : comme l'indique la rubrique du fol. 1r, il s'agit de rassembler les *dits* de Watriquet, qui sont au nombre de 20 dans ce recueil. Dépourvu d'illustrations et décoré de façon homogène, mais dans un style distinct des autres recueils (des initiales filigranées au début de chaque poème contrastant avec les lettres champies de *ABD*), ce petit *codex* de parchemin (210 mm sur 125 mm) a été transcrit à longues lignes par un seul copiste sur des colonnes de 28 lignes. Les réclames sont généralement visibles aux huit feuillets et sont suivies. Si son appartenance au groupe *ACD* peut à la rigueur susciter des doutes, son organicité ne fait pas débat.

Paris, BnF fr. 1634 (Baudouin de Condé)

Outre cet ensemble de *codices*, quelques-uns des recueils qui réunissent soit les œuvres de Baudouin de Condé soit celles de Jean de Condé³¹⁸, soit les deux à la fois présentent également tous les aspects d'une organicité indiscutable. Contrairement à ce qu'on observe pour Watriquet, ils ne constituent pas un groupe de livres qui proviendraient nécessairement sans exception d'un même centre de production. L'un de

³¹⁷ Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's *dits* », art. cit., p. 140 : « qui possède les liens les moins sûrs avec ce groupe. »

³¹⁸ Sauf mention contraire, l'édition de référence pour ces deux auteurs sera : Auguste Scheler (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean*, op. cit.

ce *codices*, le Paris, BnF fr. 1634³¹⁹, se distingue en fait de l'ensemble des recueils du corpus du fait qu'il a été copié par un scribe de la deuxième moitié du XIV^e siècle³²⁰. Contenant une collection de 11 poèmes attribués à Baudouin de Condé sur 16 poèmes écrits « à longues lignes, à raison de deux vers par ligne³²¹ », ce manuscrit se compose de 111 folios de parchemin mesurant 300 mm sur 220 mm et paraît ne souffrir d'aucune lacune. La table des matières originale de l'ouvrage en inventorie le contenu exact et lui assigne un numéro de folio qui correspond à la foliotation ancienne en chiffres romains qui parcourt le recueil. D'après Edmond Faral et Julia Bastin, les « signatures qui appellent le texte de cahier à cahier prouvent l'unité [de l']ouvrage³²² ».

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 3524 (Baudouin et Jean de Condé)

Plus ancien (daté de la moitié du XIV^e siècle par Jacques Ribard³²³), le manuscrit Paris, Arsenal 3524 réunit lui aussi une sélection des œuvres de Baudouin et de Jean de Condé³²⁴. La constitution du recueil de parchemin de 263 mm sur 182 mm est d'une grande régularité et d'une grande cohérence. L'ensemble de 139 folios est illustré par un artiste et copié par un scribe unique qui transcrit le texte sur deux colonnes de 30 lignes. Des réclames (suivies) se laissent observer à la fin de la plupart des 18 cahiers qui constituent le recueil, et qui sont tous des quaternions³²⁵. Les 21 pièces de Baudouin et les 52 de Jean sont introduites et transcrites de la même manière, à savoir une illustration de 11 UR (fol. 1r) pour Baudouin et de 4 UR (fol. 51r) pour Jean, toujours de la largeur d'une colonne et précédée à chaque fois par une longue rubrique introduisant clairement la

³¹⁹ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550008195> Consulté le 1^{er} février 2019. Description du manuscrit par Arthur Långfors, « *Le Dit des hérauts*, par Henri de Laon », *Romania*, t. XLIII, n° 170, p. 216-217 et dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, Paris, Éditions A. & J. Picard & Compagnie, 1959-1960, 2 vol., vol. 1, p. 26-27.

³²⁰ D'après Arthur Långfors, « *Le Dit des hérauts...* », p. 216. Edmond Faral et Julia Bastin disent pour leur part que « les écritures ne semblent pas toutes de la même main ». Voir Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, p. 26. Les médiévistes ne remettent pas en cause le caractère organique du recueil.

³²¹ Arthur Långfors, « *Le Dit des hérauts...* », p. 216.

³²² Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, p. 26.

³²³ Jacques Ribard, *Un Ménestrel du XIV^e siècle, Jean de Condé*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969, p. 22.

³²⁴ Le manuscrit fait partie de la base de données eCodex. Il y a été décrit par Olaf Posmyk.

³²⁵ Seul le septième cahier est un quinion (fol. 49r-58v).

collection auctoriale qui est copiée à sa suite³²⁶. Tout ceci laisse peu de doutes quant à la nature concertée de la production du recueil. On remarque certes que le même copiste a transcrit le *Lai de l'ourse* à deux occasions (fol. 94v-96r et fol. 138r-139r), ce qui tend à indiquer la part de systématisme qui a dû caractériser la transcription du recueil, mais qui ne compromet pas les effets de cohérence recherchés par ailleurs dans l'ensemble du livre. En outre, une main tardive a ajouté une liste de sentences et de proverbes français à la fin du *codex*, ce qui ne remet cependant pas en cause l'intégrité originelle de l'ouvrage, qui ne semble pas comporter de lacune.

Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18) (Jean de Condé)

Copié par une seule main du XIV^e siècle, le manuscrit Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18) met en série les poèmes de Jean de Condé (fol. 145r-207v) qui suivent le *Roman de la Rose* (fol. 1r-145r)³²⁷. Les réclames (suivies) ponctuent les cahiers de 8 feuillets de 263 mm sur 182 mm. Le manuscrit contiendrait deux sections, transcrites par un même copiste. La décoration et la présentation se modifient en effet au fol. 151r, c'est-à-dire après que le copiste a transcrit quatre poèmes dont deux sont signés par Jean. En effet, dans le *Roman de la Rose*, on relève deux lettres puzzle de 6 UR (fol. 1r) et 8 UR (fol. 28r), ainsi que des lettres de 2 à 4 UR alternativement bleues et rouges. Le texte occupe systématiquement 2 colonnes de 38 lignes. Au fol. 153r, on passe à 40 lignes par colonne, tandis que les lettres coloriées de 1 à 3 UR, alternativement rouges et bleues, changent légèrement d'aspect. Un indice de la production professionnelle et donc planifiée du *codex* réside dans le fait qu'entre les fol. 153r et 164r (cahiers 19 à 21), le copiste donne en guise d'*explicit* le nombre de vers du poème qu'il a transcrit.

³²⁶ Fol. 1r : *Ci commencent aucun des dis Bauduin de Condeit...*; fol. 51r : *Ci commencent aucun des dis Jehan de Condeit...*

³²⁷ Le manuscrit de Rome fait partie de la base de données eCodex, où il a été décrit par Serena Lunardi.

Réunissant une petite série de cinq pièces de Pierre de Beauvais aux fol. 7v-48v (sur 16 au total), le BnF fr. 834³²⁸ se présente lui aussi comme un tout organique et complet. C'est un manuscrit de 140 folios de parchemin de 335 sur 232 mm, copié intégralement par un seul scribe sur deux colonnes de 39 à 41 lignes occupant un espace de 160-170 sur 228 mm. Outre cette main unique, deux indications illustrent, semble-t-il, la relative cohérence de ce projet codicologique. Une table des matières « ancienne³²⁹ » ouvre le manuscrit et offre une concordance des pièces avec des chiffres romains qui sont assignés à chacun des poèmes dans la marge supérieure des folios. De plus, une même décoration parcourt le recueil de bout en bout, constituée de lettres puzzle filigranées bleues, rouges et or, situées au début des pièces (les plus grandes font 6 UR) et de lettrines filigranées plus petites de 3 UR or et bleues ou bleues et rouges. Il se pourrait que la décoration du *codex* soit partiellement inachevée : une esquisse d'illustration au crayon de 15 UR est encore visible. Une fois complétée, elle aurait illustré la *Translation et les miracles Saint Jacques*. C'est là la seule indication d'une incomplétude qui n'entre cependant pas en contradiction avec l'homogénéité paléographique et graphique du *codex*.

À ce premier type de recueils, qui sont assez indiscutablement organiques, vient immédiatement s'en ajouter un autre, qui lui est très semblable. Il s'agit des *codices* qui, tout en présentant toutes les caractéristiques de l'organicité, ont fait l'objet d'ajouts mineurs ou ont subi certaines pertes à une époque postérieure à leur transcription. Si l'état originel de ces *codices* n'est pas toujours connu, on note cependant que les collections autoriales qui y ont été transcrites en une fois ont conservé, pour leur part, la totalité ou l'essentiel de leur intégrité. Cette catégorie englobe deux manuscrits contenant

³²⁸ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059137v.image> Consulté le 1^{er} février 2019. Voir la description détaillée qu'en fait Ronald Noel Walpole (éd.), *The Old French Johannes translation of the Pseudo-Turpin chronicle. A critical edition*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1976, 2 vol., vol. 2, *Supplement*, p. 44-55. On peut également se référer à *Li Romans de Carité et Miserere du Reclus de Moiliens*, éd. par Anton G. Van-Hamel, *op. cit.*, t. I, p. XIII-XIV.

³²⁹ *Li Romans de Carité et Miserere...*, éd. par Anton G. Van Hamel, *op. cit.*, t. I, p. XIII-XIV.

des poèmes de Baudouin de Condé associés tour à tour aux œuvres d'Adenet le Roi et de Rutebeuf, mais aussi un manuscrit de Rutebeuf, un d'Adam de la Halle et un autre de Philippe de Rémi.

Confectionné à la fin du XIII^e siècle, le *codex* Paris, Arsenal 3142³³⁰, qui contient entre autres, les œuvres d'Adenet le Roi (fol. 1r-201v) et de Baudouin de Condé (fol. 300v-301r), possède les caractéristiques de l'organicité, malgré certains indices de remaniements et une complexité matérielle sur laquelle il paraît essentiel de revenir de façon quelque peu détaillée. Le recueil est aujourd'hui composé de 321 feuillets de parchemin de 333 sur 248 mm. Dans son état actuel, il est le fruit du travail de deux copistes (l'un ayant œuvré exclusivement entre les fol. 166r-178v)³³¹, qui ont transcrit 49 textes sur deux ou trois colonnes de 44 lignes³³². La décoration se compose de six grandes³³³ et de douze petites miniatures³³⁴, auxquelles viennent s'ajouter des lettres historiées³³⁵ de même qu'un grand nombre de lettrines champies dans le corps des poèmes. Ces dernières sont systématiquement dorées, et alternent entre un fond rose et un fond bleu, alliant parfois les deux couleurs au sein d'une même lettrine. On retrouve ces

³³⁰ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55003999w/f1.image> Consulté le 2 Février 2019. Description de référence : Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII^e siècle », art. cit. Malgré la grande précision de l'article, il demeure nécessaire de se reporter à la description codicologique de base du recueil offerte par Henry Martin dans son *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal, tome troisième*, Paris, Plon, 1887, p. 256-264. Voir aussi Albert Henry (éd.), *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, *Biographie d'Adenet. La tradition manuscrite*, Bruges, De Tempel, coll. « Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de faculteit van de wijsbegeerte en letteren », 1951 ; t. II, *Buevon de Conmarchis*, Bruges, De Tempel, coll. « Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en letteren », 1956 ; t. III, *Les Enfances Ogier*, Bruges, De Tempel, coll. « Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en letteren », 1956 ; t. IV, *Berte aus grans piés*, Bruxelles-Paris, Presses universitaires de Bruxelles-Presses universitaires de France, coll. « Université libre de Bruxelles. Travaux de la Faculté de philosophie et lettres », 1963 ; t. V, *Cléomadès*, Bruxelles-Paris, Presses universitaires de Bruxelles-Presses universitaires de France, coll. « Université libre de Bruxelles. Travaux de la Faculté de philosophie et lettres », 1971, 2 vol. Le t. I, *Biographie d'Adenet. La tradition manuscrite*, contient notamment une description du manuscrit de Paris, Arsenal 3142, p. 95-100, et plus généralement de tous les témoins de l'œuvre d'Adenet, p. 95-230.

³³¹ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 230-231.

³³² La liste complète de la répartition des colonnes par folio est donnée par Henry Martin dans son *Catalogue des Manuscrits...*, *op. cit.*, p. 264.

³³³ Fol. 1r, 22 UR, 2 colonnes (sur 3) ; fol. 73r, 13 UR, 2 colonnes (sur 3) ; fol. 120v, 13 UR, 1 colonne (sur 2) ; fol. 179r, 11 UR, 1 colonne (sur 2) ; 229r, 14 UR, 1 colonne sur 1) ; fol. 311v, 11 UR, 2 colonnes (sur 3).

³³⁴ Fol. 1v ; 72r ; 141r ; 203r ; 216v ; 227r ; 256r ; 273r ; 280r ; 286r ; 309v ; 320r. Occupant la largeur d'1 colonne, ces petites miniatures mesurent de 8 à 10 UR.

³³⁵ Très nombreuses, ces lettres historiées varient en taille (de 8 à 11 UR). L'emplacement exact de chacune d'elles est donné dans Henry Martin, *Catalogue des Manuscrits...*, *op. cit.*, p. 264.

mêmes couleurs dans les lettres historiées et les miniatures, où elles intègrent la palette chromatique nettement plus variée des autres illustrations³³⁶.

D'après les divers spécialistes qui ont étudié ce manuscrit, il serait possible de retracer assez précisément les différentes étapes de sa constitution matérielle³³⁷. La majorité des textes du recueil aurait été copiée par un scribe unique³³⁸, peu de temps après l'année 1285³³⁹. Plusieurs années après cette date, dans la première moitié du XIV^e siècle, une main aurait copié, à partir du fol. 166r, une paraphrase rimée du *Livre de Job* et a ajouté un cahier complet au *codex* pour transcrire la fin de son texte, qui s'achève au fol. 178v³⁴⁰.

L'ouvrage offre par ailleurs d'autres traces de remaniements, qui révèlent la nature particulière de son organisation matérielle : le *codex* est en effet composé de cahiers ou de groupes de quaternions pourvus dès leur origine d'une certaine autonomie. Mais il faut d'emblée préciser que cette organisation illustre l'unité du projet éditorial à l'œuvre dans le recueil bien plus qu'elle ne la compromet. Olivier Collet et Wagih Azzam dénombrent ainsi « sept unités, dont le découpage interne de même que l'ordre de

³³⁶ À l'exception cependant de l'illustration du fol. 311v, « une remarquable grisaille, d'exécution très différente du reste du programme iconographique », selon la formulation de Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 236. Il s'agit de la miniature qui introduit le dit *Des iii mors (et) des iii vis*, de Baudouin de Condé. Elle représente les six personnages du poème : trois vivants, à gauche, dont les vêtements sont soit rose, soit bleu, soit vert pastel ; trois squelettes (les morts), dont deux sont monochromes et le troisième est drapé d'une tunique bleu-gris pâle. L'arrière-plan de la miniature a été laissé vide.

³³⁷ Outre l'étude d'Olivier Collet et Wagih Azzam, voir en premier lieu Mary et Richard Rouse, « The constable and the flying horse. Emerging commercial production of vernacular romance in late thirteenth-century Paris », *Illiterati et Uxorati*, op. cit., vol. 1, p. 99-126.

³³⁸ Mary et Richard Rouse, « The constable... », loc. cit., p. 106 et 110.

³³⁹ Cette date correspondrait en fait au *terminus post quem* du roman de Cléomadès, poème le plus récent du recueil, qui est dédié entre autres à « La roine de France Marie », comme le signale un acrostiche aux v. 18531-18552. Puisqu'il s'agit de Marie de Brabant, qui « *was still queen of France when this was written* » (« était encore reine de France lorsque ceci a été composé »), comme le précisent Mary et Richard Rouse, en sa qualité d'épouse de Philippe III le Hardi, le roman ne saurait être postérieur à la mort du roi de France, survenue en 1285. Voir *Ibid.*, p. 353, n. 17. L'examen artistique du manuscrit fait supposer à François Avril que le *codex* aurait été produit en 1290. Voir François Avril, « Œuvres d'Adenet le Roi et autres pièces versifiées en ancien français (dont Jean Bodel d'Arras, *Chanson de Guiteclin de Sassoigne*, *Fables* de Marie de France, Baudouin de Condé, *Dits* dont le *Dit des trois morts et des trois vifs*). », *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 269.

³⁴⁰ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 230-231. Il est à noter que les responsables de cette interpolation plus tardive se sont efforcés de rester aussi fidèles que possible à la facture visuelle du reste du recueil, malgré l'utilisation d'une encre plus claire et l'ajout d'une lettre historiée « stylistiquement très inférieure » aux autres enluminures du *codex*.

succession semblent déterminés par une volonté précise³⁴¹ ». Ainsi les fol. 1r-72r, composés de 9 cahiers, transcrivent *Cléomadès*, d'Adenet le Roi, dans son intégralité et constituent la première unité. La suite du manuscrit présente certains indices de réagencement. Les fol. 73r-140v réunissent les *Enfances Ogier*, d'Adenet. Ils constituaient à l'origine une entité autonome (fol. 73r-119v), mais celle-ci été amputée de trois folios (vides) et jointe à une seconde unité qui contenait *Berte as grans piés*, par Adenet (fol. 120v-140v) et le *Livre de Philosophie et de moralité* d'Alard de Cambrai (fol. 141r-166r), sur laquelle a désormais été greffée la paraphrase rimée du *Livre de Job* (fol. 166r-178v) au XIV^e siècle. Au sujet du premier folio (fol. 73r), sur lequel les *Enfances Ogier* ont été copiées, Mary et Richard Rouse estiment qu'il est « *soiled from its having been for a time the first folio rather than the seventy-third*³⁴² », sans élaborer davantage sur cette observation. Ils rappellent également que le texte de *Berte aus grans piés* n'est copié qu'à partir de la deuxième colonne du folio 120v, et qu'il était probablement censé faire suite à un texte qui n'a jamais été transcrit³⁴³. Malgré tout, ils ne remettent pas en cause la proximité codicologique et paléographique de cette section avec le reste du manuscrit.

Ne présentant quant à elle aucune irrégularité, la troisième unité matérielle contient le poème *Buevon de Conmarchis* qu'Adenet le Roi semble avoir laissé inachevé puisque le texte s'interrompt sans qu'on puisse constater une quelconque lacune matérielle dans l'unité (fol. 179r-201v). Le quatrième groupe de cahiers comporte les deux textes du Reclus de Molliens, *Miserere* et *Carité* (fol. 203r-226v). Les fol. 227r-253v constituent d'après Olivier Collet et Wagih Azzam la cinquième unité matérielle du recueil. Ils transcrivent les *Congés* et la *Chanson des Saisnes* de Jean Bodel, poème dont le texte est amputé de sa fin en raison d'une lacune dont on ignore l'ampleur, mais qui, d'après les spécialistes, devait sans doute être incomplet dès l'époque de la confection du *codex*, à l'instar de *Buevon de Conmarchis*³⁴⁴. La sixième unité renferme les *Fables* de

³⁴¹ *Ibid.*, p. 212. Ces unités sont identifiées et décrites p. 229-236.

³⁴² Mary et Richard Rouse, « The constable... », *loc. cit.*, p. 110 : « *salie du fait qu'il a constitué un temps le premier folio plutôt que le soixante-treizième.* »

³⁴³ *Idem*

³⁴⁴ Cette question codicologique est intimement liée au débat, beaucoup plus vaste, concernant l'unité auctoriale de la *Chanson des Saisnes* telle qu'elle a été conservée dans les divers témoins manuscrits. Voir Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 218, note 40.

Marie de France (fol. 256r-273r) et les *Proverbes au vilain* (fol. 273r-278v). Six cahiers viennent ensuite former la dernière unité du recueil (fol. 280r-321v), où se trouvent rassemblée entre autres la collection des *dits* de Baudouin de Condé.

Malgré les quelques reconfigurations observables, cette organisation en sous-unités autonomes n'indiquerait pas ici la nature factice du recueil. Elle ne serait que l'un des nombreux indices d'une production commerciale en deux temps (confection par cahiers autonomes puis assemblage une fois la commande passée) de l'ouvrage. En effet, Mary et Richard Rouse ont dégagé et interprété un grand nombre de données qui illustreraient le bien-fondé de cette thèse d'une confection commerciale, à commencer par les instructions destinées aux enlumineurs encore visibles dans les marges des fol. 265r à 266v³⁴⁵, ainsi qu'une inscription, située au fol. 202v, indiquant la quantité totale de caractères copiés dans le manuscrit : « *.j. millier et [.iij., tracé] .ij. sens et [et] .xliij. letres*³⁴⁶ ».

Mais surtout, ces indications d'une fabrication en atelier prennent tout leur sens lorsqu'on replace, comme Mary et Richard Rouse ont eu l'idée de le faire, le *codex* Arsenal 3142 au sein d'un groupe plus vaste de huit recueils produits à la fin du XIII^e siècle. Ce corpus n'est pas seulement constitué de copies de certaines des œuvres d'Adenet le Roi. Il intègre également plusieurs témoins codicologiques du *Méliacin*, roman écrit par le contemporain d'Adenet, Girart d'Amiens, qui reprend la même trame que le *Cléomadès* – le motif du cheval d'ébène – et qui a été composé à la même époque et pour un même milieu aristocratique que le poème d'Adenet³⁴⁷.

La démonstration des deux médiévistes met en effet en lumière le fait que l'Arsenal 3142 a été copié par le même scribe que deux autres recueils contenant au

³⁴⁵ Mary et Richard Rouse, « The constable... », *loc. cit.*, p. 111.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 111 et p. 355, n. 95. Voir aussi Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », *art. cit.*, p. 232.

³⁴⁷ Girart d'Amiens, *Méliacin ou le cheval de fust*, éd. par Antoinette Saly, Aix-en-Provence, Publications du Centre Universitaire d'études et de recherches médiévales, coll. « Senefiance », 1990. De la même auteure, voir, sur les manuscrits du roman, « Les manuscrits du *Méliacin* de Girart d'Amiens », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 18, n° 2, 1980, p. 23-35. Pour une description de l'ensemble de la tradition manuscrite de Girart, voir Gérard Brault, « Les manuscrits des œuvres de Girart d'Amiens », *Romania*, t. LXXX, n. 320, 1959, p. 433-446. Sur la question souvent discutée des liens entre *Cléomadès* et *Méliacin*, on pourra se référer à la synthèse et aux hypothèses récentes d'Aurélié Houdebert, « L'histoire du cheval d'ébène, de Tolède à Paris : propositions sur les modalités d'une transmission », dans Emese Egedi-Kovács (dir.), *Byzance et l'Occident. Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Budapest, Collège Eötvös József, ELTE, 2013, p. 143-156.

moins une pièce d'Adenet le Roi, soit le BnF fr. 12467 et le BnF fr. 24404³⁴⁸. En outre, Mary et Richard Rouse soulignent que le programme iconographique du *codex* Arsenal 3142 a été exécuté par deux artistes, à savoir le Maître du *Méliacin*³⁴⁹ et le « *Fable Master* »³⁵⁰, que l'on retrouve travaillant parfois ensemble et parfois séparément dans le BnF fr. 1633 et le Florence, Biblioteca Riccardiana 2757 (manuscripts de Girart d'Amiens), ainsi que dans les recueils BnF fr. 1447, 12467, 24404 et 1471 (manuscripts d'Adenet)³⁵¹.

L'aspect sériel de la production de ces divers recueils est d'autant plus apparent lorsqu'on compare, dans un premier temps, les illustrations des textes que les divers manuscrits ont en commun et que le même duo d'artistes a exécutées. Comme il a été relevé par les différents spécialistes, les miniatures qui illustrent, dans le roman de *Cléomadès*, le mariage de Carnadigas et Ynabelle du fol. 1v et la dédicace du livre au comte d'Artois, Robert II, du fol. 72r du manuscrit 3142 de l'Arsenal se retrouvent telles quelles dans la copie du roman du BnF fr. 24404, respectivement au recto de ce qui constitue désormais le fol. 1 et le fol. 168r de *codex* désormais incomplet. De même, la miniature sur deux colonnes et la lettre historiée représentant Adenet écrivant dans un *codex* qui ouvrent *Ogier le Danois* au fol. 73r du manuscrit 3142 sont pour ainsi dire identiques à celles qui introduisent le même texte au fol. 1r du BnF fr. 12467 et au fol. 1r du BnF fr. 1471. Enfin, la scène d'ouverture de *Berte aus grans piés* du fol. 120v du *codex* Arsenal 3142 est dupliquée aux seuils de la même œuvre dans le BnF fr. 12467,

³⁴⁸ Mary et Richard Rouse, « The constable... », *loc. cit.*, p.106 et 112. Dans le manuscrit 24404, cependant, les interventions de ce scribe se limitent à des corrections ponctuelles.

³⁴⁹ Cet artiste a été identifié et étudié une première fois par Georg Graf Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei, von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1907, p. 23, 24 et sq., 46, 55 et sq., 170-172, et pi. III, X, XL. Cité dans Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 210, n. 13.

³⁵⁰ Le Maître du *Méliacin* aurait exécuté les miniatures et les lettres historiées du *Cléomadès* des fol. 1r ; 1v et 72r. D'après Mary et Richard Rouse, Le « *Fable Master* » se serait occupé du reste des illustrations du manuscrit. « The constable... », *loc. cit.*, p. 110. François Avril avait pour sa part déjà distingué deux artistes à l'œuvre dans le manuscrit, le Maître du *Méliacin* et « un assistant très proche, mais cependant distinct du Maître du *Méliacin*, assistant en qui on pourrait reconnaître le Maître de la Bible de Jean de Papeleu ». François Avril, « Œuvres d'Adenet le Roi... », *loc. cit.*, p. 269. Seuls Wagih Azzam et Olivier Collet ont attiré l'attention sur la différence d'exécution de la lettre historiée ajoutée au XIV^e siècle, qui introduit la paraphrase du *Livre de Job* (fol. 166r), d'un côté, et d'autre part de la grisaille ouvrant *Des .iii. mors et des .iii. vis* au fol. 311v. « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 230 et 236. Ni l'une, ni l'autre de ces illustrations n'a fait l'objet d'une expertise, et ce même si le style particulier de la grisaille suscitait déjà l'intérêt et l'admiration d'Henry Martin dans *La Miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris-Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, Van Oest, 1923, p. 22 et 87. La planche XVII de l'ouvrage offre une reproduction de la miniature.

³⁵¹ Mary et Richard Rouse, « The constable... », *loc. cit.*, p. 106.

fol. 78v et le BnF fr. 1447, fol. 21r, où l'image est cependant symétriquement inversée par rapport aux deux autres copies³⁵². En outre, le mimétisme entre l'ouverture du poème dans *codex* Arsenal 3142 et dans le BnF fr. 12467 est d'autant plus grand que les deux manuscrits débudent le texte sur la deuxième colonne d'un verso, qu'ils l'introduisent par une même lettre foliacée de 8 UR, qu'ils copient tous deux le poème sur une colonne de 33 lignes et qu'ils incluent tous deux une même lettrine (un « A » de 2 UR) à la 25^{ème} ligne de la colonne³⁵³.

D'ailleurs, l'analyse plus ciblée des manuscrits de Paris, Arsenal 3142 et BnF fr. 12467 offerte par Wagih Azzam et Olivier Collet met en lumière la proximité toute particulière qui existe entre la production de ces deux recueils. Les spécialistes remarquent des « ressemblances générales d'exécution – mise en page, écriture, enluminure – [qui] confirment leur parenté textuelle, mais aussi matérielle et iconographique, enfin chronologique, jusque dans certaines particularités spécifiques aux sections qui leur sont communes³⁵⁴ ». On dénombre en effet 26 pièces communes aux deux manuscrits³⁵⁵. Ces œuvres ont été rassemblées en sept séquences textuelles soit identiques, soit très semblables dans les deux copies³⁵⁶. Et comme ce que laissait déjà deviner la mise en parallèle du programme iconographique des œuvres d'Adenet le Roi conservées dans les deux recueils, vingt-trois des vingt-six pièces sont introduites par les

³⁵² Ces images ont été décrites et/ou reproduites successivement par Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, *Biographie d'Adenet*, op. cit., p. II-VII et IX ; Mary et Richard Rouse, « The constable... », loc. cit., p. 110-111 et Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 242-245.

³⁵³ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 212, n. 22 remarquaient déjà « la configuration très étrange » et identique du texte dans les deux copies manuscrites.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 212.

³⁵⁵ Ces pièces sont, dans l'ordre d'apparition qui est le leur dans le manuscrit 3142 de l'Arsenal : *Enfances Ogier* ; *Berte aus grans piés* ; *Por quoi Diex fist le monde et toutes les creatures qui dedens sont* ; *Des .iiij. sereurs* ; *Moralités seur ces .vj. vers* ; *Ave maris stella en françois* ; *D'Avarice* ; *Prieres Nostre Dame* ; *Salus de Nostre Dame* ; *Pater Nostre en François* ; *L'A.B.C Plantefolie* ; *Li Mariages des filles au diable* ; *Dis de la vingne que Jehans de Douai fist* ; *Les IX joies Nostre Dame* ; *Une priere de Nostre Dame* ; *La Bible Nostre Dame en françois* ; *Salus de Nostre Dame* ; *Priere Theophilus*, ainsi que 8 *dits* de Baudouin de Condé : *L'Ave Maria* ; *Le Conte d'Envie* ; *Le Conte du Bachelor* ; *Le Conte du Gardecorps* ; *Le Conte du Manteau* ; *Le Conte du Preudome* ; *Le Conte de Gentillesse* ; *Le Conte du Dragon*. Ces huit pièces ne constituent cependant pas une séquence continue dans le BnF fr. 12467.

³⁵⁶ Voir le tableau synoptique dans Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 214. Une description détaillée du contenu du BnF fr. 12467 est offerte p. 237-240.

mêmes miniatures, voire parfois par les mêmes rubriques d'un ouvrage à l'autre, confirmant dès lors sinon la gémellité de ces *codices*, du moins leur grande proximité³⁵⁷.

D'un point de vue matériel, si l'on exclut les deux pièces d'Adenet le Roi, tous les textes présents dans le BnF fr. 12467 se retrouvent dans ce qui constitue la dernière unité codicologique du *codex* Arsenal 3142 (fol. 280r-311v). *Berte aus grans piés*, d'une part, et *Les Enfances Ogier* d'autre part forment quant à eux, dans le BnF fr. 12467, deux unités codicologiques autonomes. Or cette autonomie matérielle des sous-unités constitue un second aspect essentiel de la confection « à la chaîne » non seulement des manuscrits 12467 et 3142, mais de tous les *codices* contenant des poèmes d'Adenet étudiés par Mary et Richard Rouse.

En effet, à l'exception de *Berte as grans piés*, prévu dès le départ pour être suivi, dans le manuscrit Arsenal 3142, par le *Livre de Philosophie et de moralité*, les textes d'Adenet que contiennent les manuscrits de Paris, BnF fr. 1447, 12467, 24404 et 1471, ainsi que le *codex* Arsenal 3142 forment dans la majorité des cas des cahiers ou des groupements de cahiers indépendants³⁵⁸. Face à ce phénomène d'organisation en unités matérielles de présentation standardisée d'un témoin à l'autre, les conclusions d'Olivier Collet et Waggih Azzam ressemblent à celles que formulent Mary et Richard Rouse. Dans les deux cas, l'hypothèse est que ces cahiers ou groupements de cahiers indépendants auraient été copiés dans un premier temps sous la supervision d'un même maître d'œuvre, le libraire, et par une même équipe de copistes et d'enlumineurs, dans l'attente qu'une commande spécifique soit passée par un ou plusieurs clients. Ensuite, dans un second temps seulement, les différentes unités auraient été assemblées selon un

³⁵⁷ Pour les pièces communes aux deux *codices*, le programme iconographique du BnF fr. 12467 privilégie majoritairement les miniatures sur 1 colonne mesurant en moyenne 11 UR, là où le manuscrit Arsenal 3142 introduit ces mêmes poèmes par des lettres historiées mesurant environ 10 UR. Bien que les couleurs varient d'un *codex* à l'autre, les scènes représentées sont identiques ou ne présentent que d'infimes variations (parmi lesquelles la plus fréquente est l'inversion symétrique de la disposition des personnages) sur un même motif pour 23 des 26 poèmes, à savoir : *Enfances Ogier* ; *Berte aus grans piés* ; *Por quoi Diex fist le monde et toutes les creatures qui dedens sont* ; *Des .iiij. sereurs* ; *Moralités seur ces .vj. vers* ; *D'Avarice* ; *Prieres Nostre Dame* ; *Salus de Nostre Dame* ; *Pater Nostre en François* ; *L'A.B.C Plantefolie* ; *Li Mariages des filles au diable* ; *Dis de la vingne que Jehans de Douai fist* ; *Les IX joies Nostre Dame* ; *Une priere de Nostre Dame* ; *Salus de Nostre Dame* ; *Priere Theophilus* ; et, parmi les *dots* de Baudouin de Condé, *Le Conte d'Envie* ; *Le Conte du Bachelor* ; *Le Conte du Gardecorps* ; *Le Conte du Manteau* ; *Le Conte du Preudome* ; *Le Conte de Gentillesse* ; *Le Conte du Dragon*.

³⁵⁸ Mary et Richard Rouse, « The constable... », *loc. cit.*, p. 109-114.

ordre répondant aux attentes et au goût des destinataires³⁵⁹. Autrement dit, malgré des remaniements et certaines caractéristiques de la facticité, le manuscrit Arsenal 3142 est un ouvrage dont l'organisation est le fruit d'une planification extrêmement cohérente et assez resserrée dans le temps.

Bruxelles, KBR 9400 et 9411-26 (Rutebeuf, Baudouin de Condé)

Renfermant lui aussi une sélection de poèmes de Baudouin de Condé (fol. 111r-141v)³⁶⁰, de même qu'une petite collection consacrée à Rutebeuf (fol. 25r-37v)³⁶¹, le manuscrit Bruxelles, KBR 9411-26 est un cas moins complexe que le recueil de l'Arsenal. Sa facticité réside essentiellement dans le fait qu'il constitue la seconde moitié d'un *codex* originellement plus imposant dont on a conservé l'autre partie à la Bibliothèque Royale de Belgique sous la cote KBR 9400³⁶². Sous sa forme actuelle cependant, le *codex* se compose de 142 folios (et trois feuillets de garde) de 385 sur 265 mm. Le texte a été copié par un scribe unique³⁶³ jusqu'au fol. 141v (les fol. 142-143 sont laissés vierges et

³⁵⁹ Ainsi, d'après Wagih Azzam et Olivier Colet, les manuscrits Arsenal 3142 et BnF fr. 12467 « ne répondaient sans doute à une commande arrêtée, mais ils ont dû être exécutés en “pièces de série”, en l'attente de ventes dont les critères ultérieurs — destination particulière, volonté et moyens de l'acheteur, etc. — ont dicté certaines différences de fabrication et la composition ultime » ; « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 213. On consultera les conclusions plus générales, mais analogues de Mary et Richard Rouse dans « The constable... », *loc. cit.*, p. 112-113.

³⁶⁰ L'éditeur fournit une description du manuscrit dans Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, *op. cit.*, t. I, p. XIII-XXVI. En outre, le *codex* a été décrit par Camille Gaspar et Frederik Lyna dans *Les Principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 2 t., 1984-1989 [1937-1945], t. I, p. 202-205 et t. II, p. 40-41. La description la plus récente et la plus complète est fournie par Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 » dans Bernard Bousmanne et Céline Van Hoorebeeck (dir.), *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, volume I, *Textes liturgiques, ascétiques, théologiques, philosophiques et moraux*, Turnhout, KBR-Brepols, 2000, p. 134-142. Nous n'avons pas pu consulter la reproduction complète du manuscrit.

³⁶¹ Les deux éditions utilisées de façon alternée ici seront les suivantes : Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.* ; Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. et trad. par Michel Zink, Paris, Classiques Garnier / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2001 [1989-1990].

³⁶² Décrit par Christiane Van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », dans Bernard Bousmanne et Céline Van Hoorebeeck (dir.), *La Librairie...*, *op. cit.*, p. 131-133. Voir aussi Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 207-209 et t. II, p. 41. Tout comme pour le KBR 9411-26, nous n'avons pas pu consulter la reproduction complète du manuscrit.

³⁶³ Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 137 ; Christiane Van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », *loc. cit.*, p. 131 ; Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 207 ; Julia Bastin, « Trois “dits” du XIII^e siècle du manuscrit 9411-26 de la Bibliothèque royale de Belgique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XX, fasc. 3-4, 1941, p. 468-469 ; Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 27.

sans réglures) sur deux colonnes de 41 ou 40 lignes. Il occupe un espace de 270 sur 190 mm. La décoration du manuscrit est composée de 25 miniatures « de petit format³⁶⁴ » (entre 9 et 12 UR)³⁶⁵, exécutées majoritairement sur un fond or guilloché, de la largeur d'une colonne et accompagnées de rubriques³⁶⁶. Un premier artiste a peint les miniatures des fol. 1r-37r ; un second a pris en charge celles des fol. 38r-141v³⁶⁷. On note également la présence, dans le manuscrit, de lettres fleuries allant de 2 à 4 UR, des lettres champies de 2 UR alliant l'or, le bleu et le rose, de même que des lettres filigranées (bleues et or ou bleues et rouges) de 3 UR. Les descripteurs remarquent enfin des lettres rehaussées à l'encre jaune³⁶⁸, ainsi qu'un grand nombre de *marginalia* essaimées dans l'ensemble du recueil, entre les fol. 58v et 140r³⁶⁹.

Aujourd'hui réunis par une reliure en peau de truie brune³⁷⁰, les 142 folios qui constituent le *codex* ont jadis appartenu à la même unité codicologique que le manuscrit désormais conservé sous la cote Bruxelles, KBR 9400, un recueil constitué de 106 folios (et deux feuillets de garde), et qui comporte un certain nombre de textes français en prose.

³⁶⁴ Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 138. Ces miniatures se situent au fol. 2r ; 2v ; 3v ; 9r ; 17v ; 21v ; 25r ; 26v ; 32v ; 34r ; 37r ; 37v ; 58v ; 76v ; 79v ; 83r ; 84v ; 91r ; 94v ; 98r ; 104r ; 105r ; 111r. Des reproductions en noir et blanc de ces illustrations sont données, sans le texte qui les entoure, dans Yasmina Foehr-Janssens, « Variations autour d'une figure d'auteur : Baudouin de Condé dans les manuscrits », art. cit. L'illustration du fol. 105r, ainsi qu'une partie de la page, sont reproduites en noir et blanc dans Elizabeth Moore Hunt, *Illuminating the borders of Northern French and Flemish manuscripts, 1270-1310*, New-York-Londres, Routledge, coll. « Studies in medieval history and culture », 2007, p. 142. De même, Alison Stones fournit une reproduction noir et blanc de la miniature du fol. 2r qui intègre quelques éléments de la page environnants (rubrique, texte, lettrines de 2 UR). Voir son article « A note on the "Maître au menton fuyant" », « *Als ich can* ». *Liber amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Louvain, Peeters, coll. « Corpus of illuminated manuscripts », 2002, p. 1256. La miniature du fol. 37r est reproduite en noir et blanc dans Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. II, pl. XLIIIa. Enfin, on trouvera un facsimilé de l'illustration du fol. 26v, de sa rubrique et d'une section de la page dans Dominique Vanwijnsberghe, « *De fin or et d'azur* ». *Les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIV^e – XV^e siècles)*, Louvain, Uitgeverij Peeters, coll. « Corpus of illuminated manuscripts – Low Countries series », 2001 p. 343, fig. 24.

³⁶⁵ Yasmina Foehr-Janssens, « Variations... », art. cit., p. 114-126 ; Elizabeth Moore Hunt, *Illuminating...*, *op. cit.*, p. 142 et Alison Stones, « A note on the "Maître au menton fuyant" », art. cit., p. 1256.

³⁶⁶ *Idem* ; Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, *op. cit.*, t. I, p. XIV ; Georges Dogaer et Marguerite Debae, *La Librairie de Philippe le Bon*, Bruxelles, Bibliothèque Albert I^{er}, 1967, n^o 43, p. 38 ; Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 206.

³⁶⁷ Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 139 ; Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 204.

³⁶⁸ Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 138.

³⁶⁹ Celles-ci sont inventoriées et décrites dans leur intégralité dans *Ibid.*, p. 139, de même que dans Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 203-204.

³⁷⁰ Georges Dogaer et Marguerite Debae, *La Librairie de Philippe le Bon*, *op. cit.*, p. 38.

À l'interne, la proximité des deux *codices* se vérifie par une identité partielle des copistes et des enlumineurs d'une copie à l'autre : le scribe du KBR 9411-26 a également copié les fol. 41r-106r du KBR 9400³⁷¹. Les artistes responsables de la décoration du KBR 9411-26 sont aussi ceux qui ont illustré le KBR 9400³⁷², *codex* dont l'ornementation est de fait extrêmement semblable à celle du recueil qui constituait jadis son autre partie³⁷³. À l'instar des divers descripteurs antérieurs du recueil, Céline Van Hoorebeeck énumère en outre « certains caractères codicologiques communs aux deux livres » :

[L]a dimension des feuillets, la mise en page, le type de justification [...], ou encore la présence d'une numérotation continue des pièces à l'encre rouge (i-ix dans le Bruxellensis, KBR 9400 et x-xlvi dans le Bruxellensis, KBR, 9411-26)³⁷⁴.

Enfin, un indice extérieur de la solidarité de ces deux *codices* provient quant à lui de l'inventaire des manuscrits ayant appartenu au duc de Bourgogne Philippe le Bon (1396-1467), comme le résume Christiane Van den Bergen-Pantens : « l'incipit du manuscrit relevé dans l'inventaire de 1467-1469 correspond à celui du [Bruxelles, KBR 9400] ; l'explicit à celui du manuscrit [Bruxelles, KBR 9411-26] ; ceci prouve que les deux

³⁷¹ *Ibid.* p. 38 ; Christiane Van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », *loc. cit.*, p. 131 ; Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 207.

³⁷² Christiane Van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », *loc. cit.*, p. 132 ; Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 209. Alison Stones précise la répartition des tâches : la lettre historiée du fol. 1r du KBR 9400 a été peinte par l'artiste à l'œuvre dans la première partie du KBR 9411-26 (fol. 1r-37r). Le reste du manuscrit KBR 9400 a été décoré par l'artiste ayant pris en charge la seconde partie du KBR 9411-26 (fol. 38r-141v). « A note on the "Maître au menton fuyant" », *art. cit.*, p. 1263.

³⁷³ Celle-ci est décrite en détail dans Christiane Van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », *loc. cit.*, p. 132 : « Initiales filigranées (bleues et or ou bleues et rouges), initiales champiées prolongées par des baguettes marginales sur feuille d'or, bleues et roses (2LE), lettres rehaussées à l'encre jaune ou rouge, crochets alinéaires alternativement bleus et rouges et bleus et or, jeux de plume ». En outre on dénombre 8 miniatures « de petit format » et une initiale historiée de 7 UR, située au fol. 1r. Les miniatures (de 9 UR environ et de la largeur d'une colonne) sont situées aux fol. 35v, 67v, 79v, 82r, 86r, 88v, 90r et 102v. Elles ont les mêmes caractéristiques chromatiques que dans le KBR 9411-26. Comme dans le KBR 9411-26, les marges sont également remplies d'illustrations secondaires. Outre la description de Christiane Van den Bergen-Pantens, voir Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 208-209. Il n'existe pas de reproduction du programme iconographique du *codex* 9400 dans son intégralité. On trouvera tout de même un facsimilé noir et blanc des fol. 88v-89r dans Elizabeth Moore Hunt, *Illuminating...*, *op. cit.*, p. 142. L'illustration du fol. 35v constitue quant à elle la planche XLIIIc de l'ouvrage de Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. II.

³⁷⁴ Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 140. Les mêmes observations sont fournies dans Georges Dogaer et Marguerite Debae, *La Librairie de Philippe le Bon*, *op. cit.*, p. 38. Il est à noter que les dimensions du manuscrit 9400 fournies par la notice de Christiane Van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », *loc. cit.*, p. 132 sont erronées. Le manuscrit 9400 ne mesure pas 137 sur 255mm, mais 380 sur 260mm, et a donc bel et bien des dimensions comparables à celles du KBR 9411-9426 (385 sur 265mm).

codices étaient reliés ensemble³⁷⁵ ». D'après ces observations, il faudrait donc s'imaginer que le recueil original se composait d'au moins 248 folios, et que les 106 premiers feuillets étaient constitués du KBR 9400, et les 142 suivants du KBR 9411-26. On le comprend, cette scission codicologique ne remet pas en cause l'organicité des collections de Baudouin et de Rutebeuf dans le recueil.

Paris, BnF fr. 837 (Rutebeuf)

De même, malgré les pertes dont a souffert le recueil, on a plusieurs fois souligné le caractère organique et éminemment planifié du célèbre BnF fr. 837 en général³⁷⁶ et de sa « section Rutebeuf » (fol. 283v-332v) en particulier³⁷⁷. Tel qu'il a été conservé, il s'agit d'un recueil constitué de 362 feuillets de parchemin de 315 sur 215mm. Le texte, copié par un scribe unique de bout en bout, occupe systématiquement deux colonnes de 248 à 252mm de long. La décoration est elle aussi homogène : outre une unique lettre historiée de 15 UR qui ouvre le fol. 1r, chacun des textes (mis à part le premier du *codex*) commence avec une lettre ornée de 8 UR combinant le bleu, l'or et le rose pâle. Des lettres filigranées de 2 UR alternativement bleues et rouges viennent pour leur part ponctuer visuellement, à l'occasion, les textes du manuscrit. À date ancienne (probablement au tournant des XIV^e et XV^e siècles), un annotateur a intégré des *incipit* au début de chacune des pièces (jusqu'alors pourvues uniquement d'un *explicit*), qu'il a

³⁷⁵ Christiane Van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », *loc. cit.*, p. 133. Voir aussi Georges Dogaer et Marguerite Debae, *La Librairie de Philippe le Bon*, *op. cit.*, p. 38 et Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 208.

³⁷⁶ Le BnF fr. 837 fait partie de la base de données eCodex. Nous avons personnellement pris en charge sa description. Nous mentionnerons systématiquement les manuscrits appartenant à cette base de données, ainsi que le nom de la personne ayant pris en charge leur description. Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009629n> Consulté le 2 février 2019. Les descriptions les plus complètes du recueil se trouvent dans Henri Omont, « Introduction », *Fabliaux, dits et contes en vers français du XIII^e siècle, fac-similé du manuscrit français 837 de la bibliothèque nationale*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1932], p. V-VII ; Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 11-12 ; Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement », *art. cit.*, p. 203-228. Très complète, la synthèse sur le manuscrit offerte par le site « Hypercodex » de l'Université de Genève n'est plus accessible à l'heure actuelle. Voir « Hypercodex » [En ligne] URL : <http://129.194.19.127/documents/fichier004.pdf> Le serveur est actuellement indisponible.

³⁷⁷ Sylvia Huot, « “Rustebuef, qui rudement oeuvre” : a thirteenth-century author corpus », dans *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 213-219 ; Wagih Azzam, « Un recueil dans le recueil : Rutebeuf dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures*, *op. cit.*, p. 193-201.

également numérotées avec des chiffres romains³⁷⁸. Tel qu'il a été conservé aujourd'hui, l'ouvrage a subi un certain nombre de pertes matérielles³⁷⁹. En l'état, il conserve tout de même un total imposant de 247 textes³⁸⁰. Homogène d'un point de vue codicologique et rattachée au reste du recueil dès la conception de ce dernier, la collection consacrée aux œuvres de Rutebeuf semble être restée, contrairement au reste du recueil, intacte sur un plan matériel. La cohérence interne qu'elle possède aujourd'hui est donc représentative de son état originel.

Paris, BnF fr. 1588 (Philippe de Remi)

Le BnF fr. 1588³⁸¹ rassemble une sélection de 13 poèmes, dont 10 attribués par la critique à Philippe de Remi (fol. 2r-114v)³⁸². Il est constitué de 142 folios de parchemin (foliotation moderne en chiffres arabes) de 290 mm sur 215 mm³⁸³ généralement répartis en cahiers de 8 feuillets pourvus de signatures ou de réclames suivies. La majorité du texte y a été copiée sur deux colonnes de 40 lignes par « *two closely similar scribes*³⁸⁴ ». N'appartenant clairement pas au cahier qui le suit dans le *codex*, le fol. 1 présente pour sa part un texte, *Le Ruihote du Monde* copié sur trois colonnes de 44 lignes par un scribe distinct, mais proche chronologiquement des deux autres copistes, d'après Alison Stones³⁸⁵. Des mains ultérieures ont ajouté des annotations çà et là dans le recueil, dont

³⁷⁸ Henri Omont, « Introduction », *Fabliaux...*, loc. cit., p. V. Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, op. cit., t. I, p. 12.

³⁷⁹ Ces pertes ont été remarquées dès l'époque de l'annotateur, qui a les a signalées dans le corps du recueil tout comme à sa fin. Voir *ibid.* : « [l'annotateur] a signalé des lacunes après les folios 137, 149, 181 et 362 ; et, disposant sans doute d'un autre exemplaire, identique, aujourd'hui perdu, il a pu indiquer les titres non seulement des pièces qui se sont trouvées ainsi tronquées du début ou de la fin, mais aussi de celles de douze autres qui avaient disparu ». Comme le signalait le descripteur de la fiche du manuscrit sur le site « Hypercodex », il est tout aussi probable que ce soit une table des matières, aujourd'hui disparue, dont l'annotateur se soit servi pour constater les lacunes.

³⁸⁰ On compte ici les pièces 169-170 et 191-192 comme deux textes, et non quatre. Sur ce nombre, voir Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique... », art. cit., p. 205.

³⁸¹ Facsimilié [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b9007199z> Consulté le 2 février 2019. Une description extrêmement complète du recueil est fournie par Alison Stones, « The manuscript, Paris BnF fr. 1588, and its illustrations », dans Philippe de Remi, *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 1-40. Dans le même ouvrage, on pourra consulter Roger Middleton, « The History of BnF fr. 1588 », p. 41-68 et Barbara N. Sargent-Baur, « Introduction », p. 69-127.

³⁸² Nous reviendrons plus loin sur l'identité contestée de cet auteur.

³⁸³ À l'exception du fol. 1, voir Alison Stones, « The manuscript... », art. cit., p. 2.

³⁸⁴ *Ibid.* : « deux copistes très semblables ».

³⁸⁵ *Ibid.*

un fragment du *Roman de Renart* transcrit au fol. 96v par une main du XV^e siècle³⁸⁶. Toujours selon l'avis d'Alison Stones, les multiples illustrations qui parcourent le *codex* « *are all by the same hand, with the possible exception of the opening miniature*³⁸⁷ », tandis que la décoration de l'ouvrage a été exécutée par un même groupe d'individus, tous actifs à Arras et dans les environs aux tournants des XIII^e-XIV^e siècles³⁸⁸. Il est à noter que le manuscrit comporte des lacunes. Entre les fol. 105r-106v, un folio « contenant probablement douze strophes » selon Hermann Suchier³⁸⁹ du *Conte d'Amour*, attribué à Philippe, aurait été arraché. La fin de la collection de poèmes de Philippe est pour sa part interrompue par une lacune matérielle (fol. 114v), qui se poursuit jusqu'au début du texte suivant, à savoir le *Roman de Hem*, de Sarrasin (fol. 115r). Il est donc difficile de mesurer l'état de cette perte, tout comme on ignore si la collection de Philippe comportait davantage de poèmes à l'origine. C'est donc à un ouvrage et à une collection auctoriale lacunaire, mais organique qu'on a affaire ici.

Paris, BnF fr. 25566 (Adam de la Halle)

Dans son état actuel, le BnF fr. 25566³⁹⁰, qui rassemble la majorité de la production poétique d'Adam de la Halle³⁹¹ entre les fol. 2r et 68r³⁹² est techniquement factice, puisqu'il réunit dans les faits deux unités codicologiques réunies à une époque indéterminée, mais postérieure à l'année 1783³⁹³. La première unité (fol. 2r-9v) est un petit quaternion de parchemin de 204 mm sur 135 mm, copié par un scribe unique dans la première moitié du XIV^e siècle³⁹⁴, surnommé *W*, qui rassemble 14 chansons d'Adam

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 1 : « sont toutes de la même main, à l'exception, peut-être, de la miniature d'ouverture. »

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Hermann Suchier (éd.), *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, Paris, Firmin Didot, coll. « Société des Anciens Textes Français », 2 vols., 1884-1885, vol. 2, p. 247.

³⁹⁰ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b54002413d> Consulté le 2 février 2019. Une description récente et exhaustive de ce manuscrit célèbre, de même qu'une synthèse bibliographique voir Federico Saviotti « Precitazioni per una rilettura di BnF, fr. 25566 (Canzoniere Francese W) », *Medioevo romanzo*, t. XXXV, 2011, p. 262-284.

³⁹¹ Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie Générale Française, coll. : « Le Livre de Poche-Lettres Gothiques », 1995.

³⁹² La foliotation suivie est celle, moderne, à l'encre rouge et utilise les chiffres arabes.

³⁹³ Date à laquelle le manuscrit est décrit par Joseph Van Praet sans *W*. Voir Federico Saviotti « Precitazioni... », art. cit., p. 263.

³⁹⁴ Federico Saviotti « Precitazioni... », art. cit., p. 267.

copiées sur 2 colonnes de 27 UR, et qui est à rattacher à la tradition des *liederbücher* de ce trouvère³⁹⁵.

La seconde unité, est un ensemble beaucoup plus imposant de 274 folios, baptisé *W*³⁹⁶. Il rassemble pour sa part une importante sélection de poèmes d'Adam (fol. 10r-68r) ainsi qu'une trentaine de compositions majoritairement originaires d'Arras³⁹⁷. Comme le résume Federico Saviotti, *W* « *risponde ad un progetto unitario: lo attestano chiaramente la grande regolarità della fascicolazione, la decorazione uniforme dall'inizio alla fine del codice e, non ultima, l'omogenea continuità della scrittura, per quanto dovuta a due mani differenti*³⁹⁸ ». Constitué de 34 fascicules (numérotés avec des chiffres romains dans la marge inférieure et pourvus de réclames suivies) de parchemin de 255 mm sur 169 mm, *W* a donc été transcrit par deux copistes qui ont copié le texte sur deux colonnes de 35 UR chaque. La décoration est constituée de miniatures et d'initiales historiées, filigranées bleues et rouges, ainsi que de trois peintures en pleine page sur fond d'or (fol. 175r ; 178v et 200v), qu'Alison Stones attribue au même artiste³⁹⁹. La cohérence de l'ouvrage est en outre attestée entre autres par une table des matières originale (fol. 1r), qui tout comme le fait le *codex*, s'ouvre sur *Les cancons adan de le hale* et se conclut avec *Li congie iehan bodel*. Ainsi, la complétude et l'homogénéité de *W* est suffisamment admise pour qu'on puisse le traiter et l'analyser comme un ensemble organique, auquel le *libellus W* a simplement été greffé après le XVIII^e siècle.

Or le cas du BnF fr. 25566 peut servir à introduire les nombreux exemples de collections auctoriales qui présentent tous les aspects de l'organicité, mais qui se

³⁹⁵ Cette tradition est discutée aux chapitres 2 et 5 de la présente étude.

³⁹⁶ À la suite d'Eduard Schwan, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften. Ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886, p. 223 et *sq.*

³⁹⁷ Voir par exemple la synthèse d'Olivier Collet, « Le recueil BnF fr. 25566 ou le trompe-l'œil de la vie littéraire arrageoise au XIII^e siècle », dans Francis Gingras et Gabriele Giannini (dir.), *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2015, p. 59-87.

³⁹⁸ Federico Saviotti « *Precisazioni...* », art. cit., p. 269 : « correspond à un projet unitaire : cela est clairement attesté par la grande régularité de la fasciculation, la décoration uniforme du début à la fin du *codex* et, dernier indice mais non des moindres, l'homogénéité continue de l'écriture, bien que celle-ci soit due à deux mains distinctes. »

³⁹⁹ Alison Stones, *Gothic Manuscripts. 1260-1320. A survey of manuscripts illustrated in France. Part one*, Londres, Harvey Miller, 2013, 2 vol., vol. 1, p. 32. Voir aussi, de la même auteure, « Another note on fr. 25566 and its illustrations », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden-Boston, Brill, coll. « Brill's companions to the musical culture of medieval and Early Modern Europe », 2019, *op. cit.*, p. 77-94.

retrouvent aujourd'hui intégrées à des recueils plus ou moins vastes, de composition factice. Parmi ces *codices* constitués de fragments épars de manuscrits, on s'efforce, parfois sans succès, de distinguer les recueils constitués à l'époque médiévale de ceux qui ont été assemblés à l'époque moderne, c'est-à-dire traditionnellement après 1500. Les collections autoriales qui s'y trouvent présentent toutes un même degré d'organicité, mais toutes ne possèdent pas le même degré de complétude.

Londres, BL, Cotton Nero A.V (Philippe de Thaon)

Le manuscrit Londres, BL, Cotton Nero A.V⁴⁰⁰, met en série deux œuvres de l'Anglo-Normand Philippe de Thaon, est aujourd'hui un assemblage factice de « *two entirely distinct books*⁴⁰¹ », l'un contenant le *Comput* et le *Bestiaire* de Philippe (fol. 1r-82v), l'autre renfermant une *Vita S. Thomae Cantuariensis* de Herebertus de Bosham (fol. 83r-118v), soit la *Vie de Thomas Becket* de Herbert de Bosham (1162-1189). Dans son édition du *Comput*, Eduard Mall explique que cette seconde section est « *viel jünger*⁴⁰² », tandis que Maria Carreri, Christine Ruby et Ian Short la datent du XIV^e siècle⁴⁰³, sans toutefois pouvoir préciser l'époque exacte à laquelle elle a été adjointe à la section consacrée à Philippe. On sait simplement que la reliure de l'ouvrage est moderne⁴⁰⁴, et que le fol. 82v, sur lequel se conclut le *Bestiaire*, qui est complet, contient un colophon *liber sancte marie de holm coltran*, qui est un écho à l'*ex-libris* du fol. 1r : *Liber sancte marie de holmo*⁴⁰⁵. Pour Ian Short, ces inscriptions « *are in hands*

⁴⁰⁰ Facsimilé [En ligne] URL : http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_nero_a_v_f001r Consulté le 2 février 2019. Description du manuscrit : *Li cumpoz Philippe de Thaün. Der Computus des Philipp von Thaun*, éd. par Eduard Mall, Strasbourg, K. J. Trübner, 1873, p. 1-2 ; *Le Bestiaire de Philippe de Thaün*, éd. par Emmanuel Walberg, Suède-Paris, HJ. Möller-H. Welter, 1900, p. I-V ; Philippe de Thaon, *Comput (MS BL Cotton Nero A. V)*, éd. par Ian Short, Londres, Birkbeck College Anglo-Norman text society, coll. « Plain texts series », 1984, p. 1-3 ; Maria Carreri, Christine Ruby, Ian Short et Patricia Stirnemann (éd.), *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle. Catalogue illustré*, Rome, Viella, coll. « Scrittura e libri del medioevo », 2011, n° 33, p. 74-77 et, bien plus récemment, Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge », 2018, p. 53-57.

⁴⁰¹ Philippe de Thaon, *Comput*..., éd. par Ian Short, *op. cit.*, p. 1 : « deux livres entièrement distincts. »

⁴⁰² *Li cumpoz* ..., éd. par Eduard Mall, p. 1 : « bien plus récente ».

⁴⁰³ Maria Carreri, Christine Ruby, Ian Short et Patricia Stirnemann (éd.), *Livres*..., *op. cit.*, p. 75.

⁴⁰⁴ Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 53

⁴⁰⁵ Le folio 82v est estampillé du sceau du British Museum, qu'on retrouve au fol. 118v du recueil factice.

(14th century?) considerably later than those which transcribed the French texts⁴⁰⁶ ». Si on reviendra sur ces marques de possession lors de l'établissement de l'origine du recueil, on peut toutefois noter qu'elles suggèrent que l'unité codicologique contenant les œuvres de Philippe constituait un ensemble indépendant de la seconde unité, qui est dépourvue de tels *ex-libris*.

Datée par Ian Short du troisième quart du XII^e siècle⁴⁰⁷, cette première unité codicologique est pour sa part faite de 82 feuillets de parchemin de 160 sur 118mm, dont le texte, copié à longues lignes (23 ou 24 lignes par colonne), occupe un espace de 126 sur 87mm. En l'état, cette section semble en partie inachevée, puisque bon nombre des espaces laissés vacants pour les tables, les miniatures et les rubriques n'ont jamais été remplis. Ian Short identifie au moins deux scribes responsables de la copie du *Comput*, le premier a copié les deux premiers cahiers (fol. 1r-16v) tandis que le second a transcrit le reste du poème, qui se conclut au fol. 39r⁴⁰⁸. Le *Bestiaire* est transcrit des fol. 41r au fol. 82v. Trois pages séparent les deux poèmes de Philippe (fol. 39v-40v). Les fol. 39v-40r ont été laissés blancs. Au fol. 40v a été copié, en latin, « *a short computational text*⁴⁰⁹ », suivi, fol. 41r, d'une « *introduction to Philippe's Bestiaire*⁴¹⁰ ». Sans qu'on puisse conclure, de toutes ces observations, que l'unité est complète, on peut néanmoins garantir son organicité et sa cohérence.

Paris, BnF fr. 1635 (Rutebeuf)

Le BnF fr. 1635⁴¹¹ réunit lui aussi deux unités codicologiques distinctes. Edmond Faral et Julia Bastin soutiennent, dans leur description du manuscrit⁴¹², qu'elles semblent avoir été « primitivement indépendantes⁴¹³ » l'une de l'autre. La première unité (fol. 1r-

⁴⁰⁶ Philippe de Thaon, *Comput...*, éd. par Ian Short, *op. cit.*, p. 2 : « sont de mains (XIV^e siècle ?) qui datent d'une époque nettement plus tardive que celles qui ont transcrit les textes en français. »

⁴⁰⁷ *Idem*

⁴⁰⁸ *Idem*

⁴⁰⁹ *Idem* : « Un bref texte appartenant au genre du comput. »

⁴¹⁰ *Idem* : « Une introduction au *Bestiaire* de Philippe. »

⁴¹¹ Le BnF fr. 1635 fait partie de la base de données eCodex. Il a été décrit par Gabriele Giannini. Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b105253083/f1.image.r=rutebeuf%201635> Consulté le 25 mars 2020.

⁴¹² Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 17-20.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 17.

84v) correspond à la collection de poèmes majoritairement attribuables à Rutebeuf, tandis que la seconde (fol. 85r-151v) est une copie incomplète du *Roman d'Alexandre* par Alexandre de Paris. D'après les éditeurs, ces deux unités proviendraient certes « d'un même pays (à preuve le système graphique) » et « d'une même école (à preuve la forme de l'écriture) », mais des indices paléographiques, codicologiques et éditoriaux (copistes et pagination distincts d'une unité à l'autre, signes d'usure des derniers feuillets de la partie « Rutebeuf », etc.) suggèrent fortement leur autonomie initiale⁴¹⁴. Comme l'a indiqué plus récemment Gabriele Giannini, la date de réunion des deux unités est inconnue. Mais « d'après le titre ajouté sur le verso de la garde B », elles « étaient déjà réunies au XVI^e siècle⁴¹⁵ », époque qui précède celle à laquelle remonte la reliure, moderne⁴¹⁶. L'unité « Rutebeuf », qui intéresse principalement cette étude, est constituée de 84 feuillets de parchemin mesurant 259 sur 183,5mm. Le texte y a été copié par deux scribes (le premier responsable du seul fol. 1r et le second des pages restantes) sur deux colonnes de 35 lignes occupant un espace de 200 sur 140mm. La décoration est homogène de bout en bout de l'unité (des lettres « puzzle » rouges et bleues mesurant entre 3 et 6 UR à chaque début de pièce, ainsi que des lettres filigranées de 2 UR alternativement rouges et bleues dans le corps des œuvres). D'après Edmond Faral et Julia Bastin, cette partie « forme un tout complet [où il ne] manque rien⁴¹⁷ », comme l'indique en premier lieu le fait que le dernier cahier soit un ternion, là où la majorité des cahiers de la section sont des quaternions⁴¹⁸, « ce qui prouve que le copiste n'avait plus de matière pour un cahier de huit feuillets⁴¹⁹ ». En outre, alors que les cahiers sont tous pourvus d'une signature, « il n'existe pas, au verso du feuillet 84, la signature par réclame qui, dans les cahiers précédents, annonce une suite⁴²⁰ ». Il s'agit là d'autant d'arguments en faveur de l'autonomie originelle, voire de la complétude de cette « unité Rutebeuf ».

Paris, BnF fr. 19525 (Guillaume le Clerc de Normandie)

⁴¹⁴ *Idem*

⁴¹⁵ Gabriele Giannini entrée « BnF fr. 1635 » du logiciel eCodex.

⁴¹⁶ *Idem*

⁴¹⁷ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 17, n. 2.

⁴¹⁸ Seul le cahier 6 (fol. 41r-46v) est un ternion. Il n'affiche aucun signe d'incomplétude.

⁴¹⁹ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 17, n. 2.

⁴²⁰ *Idem*

Aujourd'hui encore, le caractère factice du recueil de Paris, BnF fr. 19525⁴²¹, qui rassemble une sélection de poèmes de Guillaume le Clerc de Normandie, est sujet à discussions. L'ouvrage est constitué de 204 feuillets de parchemin de 225 sur 155mm environ. Les différents textes – 28 pièces religieuses en français, dont un grand nombre d'hagiographies⁴²² – ont été copiés sur deux, et plus rarement sur trois colonnes, voire à longues lignes de 32 lignes occupant un espace de 142 sur 118mm par au moins deux copistes⁴²³. Outre les trois initiales historiées, on relève des lettrines filigranées rouges et bleues « dues à deux artistes différents » s'étant occupés respectivement des fol. 1r à 66v et des fol. 67r à 199v⁴²⁴. Or d'un point de vue paléographique, Olivier Collet et Sylviane Messerli identifient au moins un changement de main et d'encre au même endroit où s'opère le changement d'artistes responsables de ces lettrines, à savoir entre le fol. 66v et le fol. 67r⁴²⁵. De plus « le dernier tiers de la colonne 66c et la colonne 66d sont vacants⁴²⁶ », renforçant l'hétérogénéité des sections 1r-66v et 67r-202v⁴²⁷. Cependant, contre l'avis jadis formulé par Franz-Karl Weiss selon lequel les deux parties principales du recueil n'auraient été réunies que par un possesseur du XVI^e siècle⁴²⁸, Olivier Collet et

⁴²¹ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b9062154g.image> Consulté le 2 février 2019. Une description du recueil et de son contenu est fournie dans Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant Dieu*, éd. par Ernst Martin, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1869, p. I-VII. Voir aussi Lucien Auvray et Henri Omont *Catalogue général des manuscrits français, ancien Saint-Germain français, Bibliothèque nationale*, t. III, Paris, Ernest Leroux, 1900, p. 339-341, ainsi que Olivier Collet et Sylviane Messerli, *Vies médiévales de Marie-Madeleine*, Turnhout, Brepols, coll. « Textes vernaculaires du Moyen Âge », 2008, p. 131-161.

⁴²² La liste la plus complète de ces pièces est fournie par ainsi que dans Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant Dieu*, éd. par Ernst Martin, *op. cit.*, p. I-VII. Lucien Auvray et Henri Omont ne dénombrent que 26 pièces, mais signalent judicieusement la chanson du feuillet 204 omise par Ernst Martin, que nous notons en annexe recherche I comme la pièce n° 29. Voir *Catalogue général des manuscrits français, ancien Saint-Germain français, Bibliothèque nationale*, t. III, Paris, Ernest Leroux, 1900, p. 339-341.

⁴²³ *Ibid.*, p. I.

⁴²⁴ François Avril et Patricia Stirnemann, *Manuscrits...*, *op. cit.*, p. 67.

⁴²⁵ Olivier Collet et Sylviane Messerli, *Vies médiévales de Marie-Madeleine*, *op. cit.*, p. 131.

⁴²⁶ *Idem*

⁴²⁷ Le fol. 203r est resté blanc, le fol. 203v contient un mot inscrit par une main médiévale tardive dans la partie supérieure, de même qu'une phrase mêlant français et latin, écrite en écriture gothique à l'envers, au bas du folio (c'est-à-dire dans sa partie supérieure, si on lit la phrase à l'endroit). La partie latine est une citation du psaume 50 : « Domine labia mei [sic.] ap[er]ies Jesu Crist pur tuz noz (?) noirz (?)... » Le « Domine » a été répété plus bas sur le folio (plus haut si l'on se place dans le sens de la lecture). Le feuillet 204, un morceau de parchemin, est occupé en son recto par une pièce lyrique annotée, copiée par une main médiévale tardive qui a également dessiné une grotesque, et en son verso par la fin de cette même pièce.

⁴²⁸ Franz-Karl Weiss, *Der « Romanz de sainte Marie Magdeleine » von Guillaume, le Clerc de Normandie, und sein Quellenkreis*, Inaugural-Dissertation zur Erlangerung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, 1968, p. 76, cité dans Olivier Collet et Sylviane Messerli, *Vies...*, *op. cit.*, p. 131, n. 5.

Sylviane Messerli avancent que « l’homogénéité de la matière traitée, l’écriture et la mise en page plaident en faveur d’un assemblage précoce, si ce n’est original⁴²⁹ ». Ces incertitudes relatives quant à la période de l’assemblage ne remettent en tout cas pas l’homogénéité de la collection de poèmes de Guillaume, qui ouvre la deuxième section paléographique, au fol. 67r, que les spécialistes datent du XIII^e siècle⁴³⁰.

Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521 (Pierre de Beauvais)

Le BnF nouv. acq. fr. 13521⁴³¹, qui rassemble, comme le BnF fr. 834, plusieurs poèmes de Pierre de Beauvais (fol. 1r-70v) est quant à lui assurément factice et lacunaire. Il est connu des médiévistes sous le nom de « Grand recueil de La Clayette⁴³² ». Ce manuscrit perdu, longtemps accessible exclusivement par l’entremise de la copie moderne qu’en avait fait La Curne de Sainte-Palaye⁴³³ a intégré la BnF en 1952⁴³⁴. Déjà incomplet à l’époque de sa copie par La Curne de Sainte-Palaye (soit en 1773)⁴³⁵, le BnF nouv. acq. fr. 13521 est aujourd’hui constitué de 419 feuillets de parchemin de 267 sur 185mm. Sa reliure était constituée de « deux plats de bois [...] troués par les vers » et « dépourvu[e] de dos⁴³⁶ » lors de son acquisition en 1952, et est donc demeurée non datée. Ce détail est important, du fait que le manuscrit, copié selon Suzanne Solente « à la fin du XIII^e siècle, par plusieurs mains⁴³⁷ » serait selon toute vraisemblance un assemblage composite de différentes unités codicologiques, voire de plusieurs

⁴²⁹ *Idem*

⁴³⁰ On reviendra sur les incertitudes qui subsistent concernant la datation et la localisation de l’ouvrage au chapitre 1.

⁴³¹ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b530121530/f1.image> Consulté le 2 février 2019.

⁴³² En référence à l’un de ses possesseurs, le marquis Claude-Alexis de Noblet, comte de la Clayette (1720-1802), qui avait autorisé en 1773 l’historien et philologue Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781) à en faire une transcription. Cette copie, en cinq volumes, est désormais conservée sous la cote Paris, BnF, Moreau 1715-1719. Voir Suzanne Solente, « Le grand recueil de La Clayette à la Bibliothèque nationale », *Scriptorium*, t. VII, n° 2, 1953, p. 226-234.

⁴³³ Voir la description de la copie Moreau faite par Paul Meyer, « Notice sur deux anciens manuscrits français ayant appartenu au marquis de La Clayette (Bibliothèque nationale, Moreau 1715-1719) », art. cit., p. 1-90.

⁴³⁴ Suzanne Solente, « Le grand recueil de La Clayette... », art. cit., p. 226.

⁴³⁵ Ces lacunes sont en effet relevées par Paul Meyer, « Notice sur deux anciens manuscrits... », art. cit. Voir également notre tableau en annexe.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁴³⁷ *Idem*

manuscripts, comme l'a argumenté Ronald Noel Walpole dans sa description assez précise du recueil⁴³⁸.

Le médiéviste constate dans un premier temps la différence de présentation entre les fol. 1r-70v, où se trouve la totalité des poèmes de Pierre de Beauvais et dont le texte est copié sur deux colonnes de 42 à 52 lignes et le reste du *codex* où le texte, toujours sur deux colonnes, occupe plutôt de 32 à 44 lignes. Puis il procède à un bref examen paléographique et codicologique des différentes sections identifiées :

*The manuscript down to fol. 56r [...] shows the hand of a single scribe. What follows was probably done in the same scriptorium, but by a different scribe. Judging by the writing, the ornamentation and the slightly different systems of rulings, fols. 71 ff. represent another manuscript, perhaps several others, but not necessarily [sic] done in another scriptorium.*⁴³⁹

La section 1r-70v serait donc le fruit du travail de deux scribes issus du même atelier. Le premier aurait copié les fol. 1r-56r, et le second aurait pris en charge le texte à partir de la colonne de droite du même folio, jusqu'au fol. 70v, dont la deuxième colonne a été laissée presque entièrement vide, comme pour marquer la fin d'une section.

Olivier Collet et Sylviane Messerli désignent en outre les fol. 71r-311v comme une unité codicologique copiée « dans le dernier quart du XIII^e siècle » par « plusieurs scribes⁴⁴⁰ ». Du reste, le reste du recueil n'a pas fait l'objet d'un examen paléographique ou codicologique poussé. Seulement évoquée comme étant « *slightly different* » (« légèrement distincte ») entre les deux unités, la décoration du recueil est composée de quarante-deux petites miniatures « dont trente-sept ornent le *Bestiaire* (ff. 22-30), les autres illustrant la *translation de saint Jacques* (f. 37), la *vie de sainte Marie Madeleine* (f. 108), la *Vie des Pères* (ff. 121 et 167), l'*Abrégé d'histoire sainte* [...] (f. 248), le *Roman des Sept Sages* (f. 282) » et les *Miracles Notre Dame* (fol. 404r) ; de « cinquante-sept initiales historiées et une vingtaine d'autres élégamment coloriées », ainsi que « de

⁴³⁸ Ronald Noel Walpole, *The Old French...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 57-69.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 59 : « Jusqu'au fol. 56r, le manuscrit ne donne à voir que la main d'un scribe unique. Ce qui suit a sans doute été fait dans le même scriptorium, mais par un scribe différent. À en juger par la décoration et les systèmes de réglure, légèrement distincts, les fol. 71 et suivants constituent un autre manuscrit, voire plusieurs autres, qui ne viennent cependant pas nécessairement d'un autre scriptorium. »

⁴⁴⁰ Olivier Collet et Sylviane Messerli, *Vies...*, *op. cit.*, p. 211.

nombreuses lettrines bleues et rouges⁴⁴¹). En résumé, dans l'état actuel du manuscrit, seule l'unité codicologique des fol. 1r-70v contient des poèmes de Pierre de Beauvais. On y trouve des lacunes aux fol. 57v, 64v, de sorte que quatre poèmes, dont deux attribués ou attribuables à Pierre de Beauvais⁴⁴², sont amputés de leur début ou de leur fin dans le recueil. Si on ignore l'époque à laquelle les unités codicologiques ont été réunies, la collection auctoriale consacrée à Pierre est, pour sa part, organique.

Paris, BnF fr. 24766 (Angier)

Parallèlement aux manuscrits factices du corpus, on remarque un autre sous-ensemble, constitué de recueils dits « cumulatifs », c'est-à-dire que la transcription et la mise en forme médiévale ont été espacées dans le temps bien que les différentes parties soient unifiées par un projet éditorial doté d'une grande cohérence. Parfois, on note même qu'ils sont le fruit du travail d'un même copiste ou d'un même groupe de professionnels du livre, et ce malgré le fait que les unités codicologiques qui les composent ont été assemblées à des époques différentes. Au nombre de cinq, ces ouvrages, ainsi que les collections autoriales qu'ils contiennent, possèdent des degrés de cohérence et d'organicité variables.

Bien qu'il soit cumulatif, le manuscrit Paris BnF fr. 24766⁴⁴³ peut par exemple tout à fait être qualifié d'organique, puisqu'il s'agirait en fait du plus ancien autographe de langue d'oïl conservé. L'auteur dont les poèmes sont copiés l'un à la suite de l'autre dans le manuscrit (*Dialogues de Grégoire le Grand*, fol. 9r-151r ; *Vie de Saint Grégoire*, fol. 153r-174r), à savoir frère Angier, serait aussi l'unique responsable de la transcription du *codex*. Étudié une première fois par Paul Meyer⁴⁴⁴, cet ouvrage a récemment été décrit et analysé avec soin par Renato Orenco et Giuseppina Brunetti⁴⁴⁵. C'est un recueil

⁴⁴¹ Suzanne Solente, « Le grand recueil de La Clayette... », art. cit., p. 232.

⁴⁴² Voir le tableau du manuscrit en annexe.

⁴⁴³ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8452207n/f1.item> Consulté le 2 février 2019.

⁴⁴⁴ Paul Meyer, « La Vie de Saint Grégoire le Grand traduite du latin par frère Angier, religieux de Sainte-Frideswide », *Romania*, t. XII, 1883, p. 145-208. Voir également Mary Dominica Legge, « La Date des écrits de frère Angier », *Romania*, t. LXXIX, 1958, p. 512-514.

⁴⁴⁵ Voir *Les Dialogues de Grégoire le Grand traduits par Angier*, publiés d'après le Manuscrit Paris, BnF, FR. 24766 unique et autographe par Renato Orenco, Paris, Paillart, coll. « Société des anciens textes français », 2013, 2t, t. I ; Giuseppina Brunetti, « Frère Angier, *Dialogues* e *Vie de Saint Grégoire le*

composé de 174 feuillets de parchemin de 190 sur 135mm dont la majeure partie du texte a été copiée sur deux colonnes de 35 à 38 lignes qui occupent un espace de 145 sur 110mm⁴⁴⁶. Homogènes d'un bout à l'autre du manuscrit, les décorations se constituent principalement de lettrines filigranées alternativement rouges et bleues et de lettres d'attente, auxquelles on peut ajouter la mention des rubriques latines et des indications de locuteur en bleu pour les *Dialogues*, ainsi que des annotations marginales à l'encre pour les rubriques latines non ajoutées au texte de même que certains couplets omis.

L'impression d'homogénéité matérielle et auctoriale du recueil est renforcée par le fait que la critique s'entend à identifier sans trop de difficultés le scribe – unique⁴⁴⁷ – du *codex* à l'auteur-traducteur des deux principaux poèmes qui s'y trouvent, frère Angier. Un colophon rédigé en latin à l'encre rouge décline en effet l'identité du scripteur des 151 premiers feuillets du recueil :

*Explicit opus manuum mearum quod complevi
Ego, Frater A., subdiaconus Sancte Frideswide
serventium minimus, anno Verbi incarnati
M^o CC^o XII^o, mense XI^o, ebdomada III^a,
feria VI^a in vigilia Sancti Andree apostoli, anno
conversionis mee VII^o, generalis interdic[ti] per
Angliam anno [...], ad laudem et honorem domini
nostri Jhesu Christi, qui cum Patre et Spiritu Sancto
vivit et regnat, Deus per infinita secula seculorum.
Amen.*⁴⁴⁸

le fait que la mention « *manum mearum* » du colophon du fol. 151r indique bel et bien la nature autographe de ce recueil fait consensus, et se vérifie notamment par le fait que l'ensemble du *codex* a été transcrit par une main unique⁴⁴⁹.

Grand », dans *Autografi francesi medievali*, Rome, Salerno Editrice, coll. « Filologia e Critica », 2014, p. 31-62.

⁴⁴⁶ Le centre du fol. 1v est simplement occupé par un fragment de portée musicale ; le fol. 174r par la fin de la *Vie de Saint Grégoire* et par une prière latine copiées à longues lignes (25 lignes).

⁴⁴⁷ Renato Oregno produit cependant une liste des petites « portions du texte qui, à la rigueur, pourraient être attribuées à des mains différentes », *Les Dialogues...*, *op. cit.*, t. I, p. 66-67.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, t. II, p. 663.

⁴⁴⁹ Sur l'hypothèse d'un secrétaire, voir Renato Oregno, *Les Dialogues...*, *op. cit.*, t. I, p. 178-183. Renato Oregno passe brièvement en revue les différentes occurrences de « écrire » en Ancien Français (qui peut simplement vouloir dire « composer ») du terme latin « *scripsit* » (parfois interprétable dans le sens de « *scribi fecit* ») et de la formule « *opus manum mearum* » (et ses variantes, qui peuvent à l'occasion revêtir une valeur métaphorique) dans les différents témoins textuels allant de Cicéron à Rutebeuf. Olivier Delsaux, dans son compte-rendu critique de l'Ouvrage de Renato Oregno, suggère que « la précision *opus manuum mearum* pourrait se référer au travail de composition – à la main, par opposition à une

Londres, BL, Additional 46919 (Nicole Bozon)

Si le manuscrit de Londres, BL, Additional 46919⁴⁵⁰ a lui aussi été qualifié de recueil médiéval autographe, sa composition est nettement plus complexe que celle du manuscrit de Paris, BnF fr. 24766. Il met en série certains poèmes de Nicole Bozon (fol. 38r-40v), de même qu'une sélection de pièces en anglo-normand, en anglais et en latin. Constitué de 211 feuillets de parchemin de 235 mm sur 170 mm dont la décoration (lettres d'attente de 3 UR) reste inachevée, il a été copié par non moins de 13 mains différentes selon une variété de configurations⁴⁵¹. Malgré cette disparité paléographique et éditoriale, Paul Meyer suggérait déjà que l'organisation actuelle du manuscrit reflétait un état ancien, puisqu'une « table sommaire », qu'il datait de la « fin du XIV^e siècle⁴⁵² » présente l'ordre des pièces de façon identique à celui qu'on observe aujourd'hui, même si plusieurs pièces répertoriées, l'*Epistola Valerii ad Ruffinum*, les *Proverbes* d'Hendyng et un cahier qui contenait des poésies anglaises manquent désormais⁴⁵³.

Or il est désormais admis que l'individu responsable de cet assemblage ne serait nul autre que l'auteur des 5 sermons en latin et des 19 poèmes en moyen anglais situés respectivement aux fol. 159r-179v et 205r-211v, à savoir le franciscain William

composition par dictée et dans un sens proche du moderne par les soins de – et non de transcription ». Voir *Le Moyen Français*, vol. 73, 2013, p. 134.

⁴⁵⁰ Description sommaire : *The British Library Catalogue of Additions to the Manuscripts: 1946-1950*, Londres, The British Library, 1959, vol. 1, p. 197-206. Par ailleurs, une description détaillée des 154 premiers folios du manuscrit est offerte dans Paul Meyer, « Notice et extraits du MS. 8336 de la bibliothèque de Sir Thomas Phillipps à Cheltenham », *Romania*, t. XIII, n° 49, 1884, p. 497-541. On se référera aussi à la synthèse, complète et légèrement plus récente, de Stephen R. Reimer (éd.), *The Works of William Herebert, OFM*, Toronto, Pontifical institute of mediaeval studies, coll. « Studies and texts », 1987, p. 7-11, que l'on peut compléter avec la description, plus ancienne, de Brian J. Levy (éd.), *Nine verse sermons by Nicholas Bozon : the art of an Anglo-Norman poet and preacher*, Oxford, Society of Mediaeval Languages and Literatures, coll. « Medium Aevum Monographs, New Series », 1981.

⁴⁵¹ Stephen R. Reimer (éd.), *The Works...*, *op. cit.*, p. 8. Paul Meyer identifie 6 ou 7 copistes, dont l'écriture date du « milieu du XIV^e siècle environ » pour les 14 premiers cahiers (fol. 1r-154v), qu'il nomme *A* (fol. 2r-37v), *B* (fol. 38r-87v), *C* (fol. 87v-95v) qui pourrait être identique à *A*, *D* (fol. 96r-104v), *E* (fol. 107r-118v et 139r-153v) *F* (fol. 118) et *G* (fol. 120r-139v). Voir Paul Meyer, « Notice et extraits du MS. 8336... », *art. cit.*, p. 500.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 499.

⁴⁵³ Stephen R. Reimer (éd.), *The Works...*, *op. cit.* et Paul Meyer, « Notice et extraits du MS. 8336.. », *art. cit.*, p. 499.

Herebert⁴⁵⁴. Stephen R. Reimer souligne que le fol. 1v contient l'inscription suivante : *Ex collacione fratris Willelmi Herebert, auctoritate Ministri Generalis*. En outre, toujours selon le médiéviste, la main de Herebert a transcrit, outre ses propres compositions⁴⁵⁵, les réclames aux fol. 49v, 61v et 73v, tandis qu'il a aussi copié ou annoté (parfois de manière nourrie) des textes répartis dans l'ensemble du recueil⁴⁵⁶. Les biographes de William Herebert situent sa mort vers 1333. La composition du recueil ne peut donc être postérieure à cette époque. On remarquera par ailleurs que la section de poèmes explicitement attribués à Nicole, située aux fol. 38r-84r, est le fruit du travail d'un scribe unique, que Paul Meyer baptise C⁴⁵⁷. L'œuvre et la période d'activité de Nicole Bozon sont elles aussi datables de la première moitié de la seconde moitié du XIV^e siècle, c'est-à-dire contemporaine de celle de William⁴⁵⁸. On comprend donc que, derrière l'hétérogénéité codicologique et paléographique apparente du manuscrit se cache une unité de propos et d'intention qui remonte très probablement à la composition du recueil par Herebert, tandis que la collection de Nicole Bozon que renferme le manuscrit est assurément organique.

Paris, BnF fr. 146 (Geoffroi de Paris, Jean de Lescurel)

Conçu vers 1316-1318, le manuscrit Paris, BnF fr. 146⁴⁵⁹, qui réunit entre autres choses une collection des œuvres de Geoffroi de Paris (fol. 46r-55v) ainsi qu'une sélection des compositions lyriques de Jean de Lescurel (fol. 57r-62v), présente un cas analogue de recueil qui est complexe d'un point de vue codicologique et paléographique,

⁴⁵⁴ Sur sa biographie et sa production poétique, voir Stephen R. Reimer (éd.), *The Works...*, *op. cit.*

⁴⁵⁵ Au fol. 205r, dans la marge inférieure, la main qui débute la transcription des poèmes de Herebert a écrit le colophon suivant : évoque le travail de copiste effectué par Herebert : « *Istos hymnos et Antiphonas quasi omnes et cetera transtulit in Anglicum non semper de uerbo ad uerbum, sed frequenter sensum aut non multum declinando et in manu sua scripsit frater Willelmus Herebert. Qui usum huius quaterni habuerit, oret pro anima Sancti Fratris.* »

⁴⁵⁶ Fol. 19r-24v ; fol. 80v-85v ; fol. 104v-106v ; fol. 154r-157r et fol. 157v-158v. *Ibid.*, p. 8-9. Un colophon situé au fol. 205r

⁴⁵⁷ Cf. *supra*, n. 451.

⁴⁵⁸ Voir Amelia Klenke, « Nicholas Bozon », *Modern language notes*, vol. 69, n° 4, 1954, p. 256-260. Nous revenons sur la datation de la carrière de Nicole Bozon au chapitre 1.

⁴⁵⁹ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8454675g> Consulté le 2 février 2019 et Edward H. Roesner, François Avril et Nancy Freeman Regalado (éd.), *Le Roman de Fauvel in the edition of Mesire Chaillou de Pesstain. A reproduction in facsimile of the complete manuscript, Paris, Bibliothèque nationale, Fonds français 146*, édition, New York, Broude, 1990.

et néanmoins unitaire. Les nombreuses analyses que les historiens du livre ont offertes sur ce *codex* désormais célèbre⁴⁶⁰ ont permis aussi bien de souligner le caractère irrégulier, atypique et différé dans le temps de la production du recueil, que la cohérence indiscutable de son organisation et du projet éditorial qui l'a vu naître.

En l'état, le BnF fr. 146 est le fruit du travail de cinq scribes différents, tous contemporains les uns des autres, qui ont transcrit le texte sur 90 feuillets de parchemin mesurant 460mm sur 330mm, à raison de 3 ou 2 colonnes de 52 lignes. Le premier, *A*, a transcrit un fragment de *Complainte d'amour* (fol. Ar-Av), la majorité du *Roman de Fauvel* (fol. 1r-45r) et certains des poèmes de Geoffroi de Paris (fol. 46r-55v). *E* serait responsable de la table des matières dont la décoration est en partie inachevée (fol. Br-Bv) et de la collection de pièces de Jean de Lescurel (fol. 57r-62v). *C* aurait transcrit les folios 28bis et 28 ter, qui interpolent le *Roman de Fauvel* ; *D* se serait chargé des *dits* de Geoffroy non copiés par *A* et *G*, enfin, aurait copié la *Chronique métrique* située en fin de recueil (fol. 63v-88r)⁴⁶¹. Outre cette diversité de mains, Mary et Richard Rouse énumèrent les nombreuses « anomalies » de production, qui concernent notamment la collection de poèmes de Geoffroi :

*The table of contents does not include the last item, the Chronique [métrique]. The original foliation in roman numerals ceases with fol. XLVIII, which, although it marks the end of a quire and a change of scribe, occurs in the middle of a work, the Dits of Geoffroi de Paris. [...].*⁴⁶²

Ce changement de main qui intervient en plein milieu de la section consacrée à Geoffroi est d'autant plus apparent qu'il s'accompagne d'un effet éditorial des plus notables : après que le poème intitulé *De la Création du Pape Jehan* s'achève, au début de la

⁴⁶⁰ On se référera ici principalement à la description Margaret Bent et Andrew Wathey, « Introduction », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies. Allegory, chronicle, music, and image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, Calendon Press, 1998, p. 1-24 et, dans le même ouvrage, à la contribution de Joseph C. Morin, « Jehannot de Lescurel's Chansons, Geoffroi de Paris's *Dits*, and the process of design in BN fr. 146 », p. 321-336. Un complément essentiel à ces descriptions a été offert par Mary et Richard Rouse, *Illiterati...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 225-232.

⁴⁶¹ Voir la table synthétique proposée par Margaret Bent et Andrew Wathey, « Introduction », *loc. cit.*, p. 6-7.

⁴⁶² Mary et Richard Rouse, *Illiterati...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 231 : « La table des matières n'intègre pas le dernier texte, à savoir la *Chronique [métrique]*. La foliation originale en chiffres romains s'interrompt au fol. XLVIII qui, bien qu'il marque la fin d'un cahier de même qu'un changement de main, se situe au beau milieu d'une œuvre, les *Dits* de Geoffroi de Paris. »

première colonne (sur trois) du fol. 51v, le reste du feuillet est resté vide, et le texte d'*Un songe* ne commence qu'au début du fol. (52r).

Toutefois, le BnF fr. 146 dans son état actuel n'en serait pas moins le fruit d'un projet mûrement réfléchi et exécuté de façon resserrée dans le temps. Malgré son incomplétude, la table des matières, écrite de la même main que les compositions de Jean de Lescurel et contemporaine des autres, l'illustre. Pour ne citer qu'un exemple, bien que les deux folios 28*bis* et 28*ter* du *Roman de Fauvel* soient des ajouts, ils possèdent une continuité narrative et également artistique avec le reste du roman : le peintre des cinq miniatures qui se trouvent dans ce greffon est le même que celui qui a exécuté les 72 autres enluminures de l'œuvre dans le recueil, à savoir le *Fauvel Master*⁴⁶³. En fait, ce n'est pas le caractère planifié du BnF fr. 146 qui fait débat au sein de la critique, mais plutôt la chronologie exacte de l'intégration de telle ou telle section paléographique à l'ensemble, à commencer par les deux différentes sections de poèmes de Geoffroi de Paris⁴⁶⁴, ou encore l'identité et la profession des concepteurs du recueil⁴⁶⁵. Mais une chose est certaine : la table des matières, qui donne la liste des huit poèmes de Geoffroi et des 33 compositions de Jean de Lescurel, de même que l'ensemble des textes (à l'exception de la *Chronique métrique*) dans l'ordre où ils se trouvent désormais, est le reflet d'un état non pas originel, mais néanmoins très proche de celui qui a caractérisé ce manuscrit aux premiers temps de sa mise en circulation.

Paris, BnF fr. 794 (Chrétien de Troyes)

Sans doute plus célèbre encore que le manuscrit de Paris, BnF fr. 146, le BnF fr. 794⁴⁶⁶ constitue un cas analogue de recueil cumulatif constitué à l'origine d'unités

⁴⁶³ *Idem*

⁴⁶⁴ Voir à ce sujet la synthèse, la démonstration et les hypothèses Joseph C. Morin, « Jehannot de Lescurel's... », *loc. cit.*

⁴⁶⁵ Contre les avis précédemment formulés, Mary et Richard Rouse supposent une production non pas dans un atelier professionnel pour le manuscrit, mais plutôt une « *owner-production* » (une production supervisée par les possesseurs), qui expliquerait la présence de six mains différentes pour un manuscrit de si petit format. Voir Mary et Richard Rouse, *Illiterati...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 225-232, et plus particulièrement les p. 231-232.

⁴⁶⁶ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b84272526> Consulté le 2 février 2019. Parmi les nombreuses descriptions du recueil qui existent, on se fondera sur Mario Roques, « Le manuscrit 794 de la Bibliothèque nationale et le scribe Guiot », *Romania*, t. LXXIII, n° 290, p. 177-199 et Kasja

autonomes. On le sait, ce *codex* daté du premier tiers ou du premier quart du XIII^e siècle, qui rassemble la totalité des romans connus de Chrétien de Troyes a reçu le surnom de « copie Guiot », du nom du copiste qui se nomme dans un colophon situé au fol. 105v du recueil, à la suite du roman d'*Yvain*. L'histoire de ce que l'on sait de la composition de ce recueil est à ce point établie qu'on peut la résumer ici avec brièveté. Guiot est le copiste des trois unités codicologiques qui constituent ce recueil de 433 feuilles de vélin de 317mm sur 234mm, où le texte est systématiquement copié sur 3 colonnes de 44 lignes. Ces trois unités vont du fol. 1r au fol. 105r ; du fol. 106r au fol. 182v, et enfin du fol. 184r au fol. 433v. Quatre des romans de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, *Cligès*, *Lancelot* et *Yvain*, sont copiés dans la première partie. Seul le *Conte du Graal*, suivi de la *Première Continuation* et d'un fragment de la *Deuxième Continuation*, est isolé de cet ensemble auctorial. L'opinion générale est celle que résume Kasja Meyer : « il semble évident que les trois parties ont formé trois fascicules séparés qui n'ont pas été fabriqués en un seul volume⁴⁶⁷ ». Mario Roques synthétise par ailleurs ce que l'on sait véritablement de l'époque d'assemblage des trois unités : « après la réunion des trois parties, qu'elle ait été ou non du fait du copiste même, le manuscrit a été muni d'une table inscrite sur le feuillet liminaire C, d'une écriture postérieure à celle du texte, mais encore du XIII^e siècle⁴⁶⁸ ». Quelle qu'ait été la date exacte de l'assemblage des unités 1, 2 et 3, les quatre premiers romans de Chrétien de Troyes ont toujours constitué une unité codicologique organique.

Paris, BnF fr. 1446 (Baudouin et Jean de Condé)

Malgré son apparence moins évidemment unitaire, le BnF fr. 1446⁴⁶⁹, est lui aussi un recueil cumulatif dont les sections autoriales consacrées à Baudouin (fol. 115r-150v)

Meyer, *La copie Guiot, fol. 79v-105r du manuscrit f. fr. 794 de la Bibliothèque Nationale, 'li chevaliers au lyon de Crestien de Troyes*, Amsterdam-Atlanta, coll. « Faux-titre », 1995, p. 11-23.

⁴⁶⁷ Kasja Meyer, *La copie Guiot...*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶⁸ Mario Roques, « Le manuscrit 794... », *art. cit.*, p. 184.

⁴⁶⁹ Le manuscrit fait partie de la base de données eCodex, où il a été décrit par Ariane Bottex-Ferragne. Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b90071922.image> Consulté le 2 février 2019. Description de référence : *Le Couronnement de Renard. Poème du treizième siècle*, éd. par Alfred Foulet, New York, Kraus Reprint, coll. « Elliott monographs », 1965 [1929], p. IX-XV. Voir aussi Mary et

et Jean de Condé (fol. 151r-210r) possèdent un haut degré de cohérence interne. Actuellement constitué de 210 folios de parchemin de format 285mm sur 210mm, le manuscrit se répartirait en 6 unités codicologiques distinctes (fol. 1r-70r ; fol. 70v-111v ; fol. 112r-114v ; fol. 115r-164v ; fol. 165r-195v ; fol. 197r-210r). Les 3 dernières sections contiennent des poèmes de Baudouin et de Jean de Condé, réparties comme suit : Baudouin, puis Jean de Condé (fol. 115r-164v), Jean de Condé (fol. 165r-195v), Jean de Condé (fol. 197r-210r). L'hétérogénéité de l'ensemble est aisée à déceler. En plus des différences paléographiques (on dénombrerait neuf copistes différents, dont cinq pour la partie « Baudouin et Jean » du recueil)⁴⁷⁰, divers spécialistes ont remarqué la qualité variable de la décoration et du parchemin⁴⁷¹ entre les unités qui contiennent les poèmes de Baudouin et Jean de Condé et le reste du recueil. En outre, le texte, copié sur deux colonnes d'un bout à l'autre du recueil, passe progressivement de 53 UR (fol. 1r-70v) à 48 (fol. 71r-111v), 43 (fol. 112r-114v), 41 (fol. 115r-164v) et 40 UR (deux unités finales du manuscrit) par colonne. Toutefois, plusieurs éléments permettent de conclure au caractère ancien de l'assemblage de ces différentes parties.

L'histoire la plus remarquable (et la plus remarquée) est bien entendu celle qui a trait à la constitution de la première partie du recueil, qui réunit les folios 1r à 114v. En effet, le BnF fr. 1446 est surtout connu pour renfermer les quatre ébauches d'un même *Roman du fils du roi Constant ou Pandragus*, copiées au fol. 70v, puis dans les marges inférieures des fol. 71r-109r, puis une nouvelle fois sur les fol. 108v-111v, puis au fol. 112r et enfin aux fol. 108v-111v. On estime qu'il s'agit là de brouillons autographes transcrits de la main de l'auteur lui-même, Butor, qui se nomme à trois reprises dans le manuscrit (fol 108v, deux fois et 112r, une fois), et que c'est lui qui aurait rassemblé les

Richard Rouse, « French literature and the counts of Saint-Pol ca. 1178-1377 », *Viator*, vol. 41, n° 1, 2010, p. 101-140.

⁴⁷⁰ Copiste 1 (fol. 1r-17v et fol. 25r-70r), copiste 2 (fol. 18r-24v), copiste 3 (fol. 71r-108v), copiste 4 (fol. 115r-145v), copiste 5 (fol. 145v-151r), copiste 6 (fol. 151r-164v), copiste 7 (fol. 165r-196v), copiste 8 (fol. 197r-210r), une main de la fin du XIV^e siècle, qui a transcrit un poème au fol. 210v et la main de Baudouin Butor (fol. 70r-109r et fol. 108v-114v). Le copiste 4 a transcrit les poèmes de Baudouin de Condé, le scribe 5 a copié un poème de Baudouin, le scribe 6 a copié des poèmes de Jean. 6 et 7 ont eux aussi transcrit des poèmes de Jean exclusivement.

⁴⁷¹ Mary et Richard Rouse « French literature... », art. cit., p. 116 remarquent notamment que les deux premières unités contiennent des initiales historiées par le même artiste, qui disparaît des unités suivantes.

unités codicologiques des fol. 1r à 114v⁴⁷². L'un des colophons de Butor étant daté de l'année 1295, on suppose donc que l'assemblage de cette première partie date de cette époque⁴⁷³.

Le récit de l'assemblage des trois dernières unités entre elles et/ou aux trois premières unités est plus difficile à retracer. Mais on note cependant plusieurs éléments de continuité et de discontinuité matérielle entre ces trois parties, qui contiennent les collections autoriales de deux poètes. Quelle qu'ait été la date de confection de l'ensemble, une main (copiste 4) a transcrit 14 poèmes de Baudouin de Condé aux fol. 115r-144v. D'une encre différente, une main (copiste 5) a par la suite transcrit *La Voie de Paradis*, de Baudouin, dont la fin intervient à la moitié de la deuxième colonne. Le reste de la colonne est resté vacant, et un copiste (6) a transcrit, au fol. 151r-163v, une première série de poèmes de Jean de Condé. Séparés de cette série par un folio blanc, les poèmes de Jean de Condé reprennent d'une main différente (7) au fol. 165r et s'achèvent au fol. 195v. Après un folio vide, trois poèmes de Jean de Condé sont transcrits par une autre main (8) aux fol. 197r-210r.

D'un point de vue éditorial, on remarque que les fol. 115r-163v, contenant les poèmes de Baudouin et la première série de textes de Jean possèdent, dans leur marge inférieure, une foliotation en chiffres romains qui va de I à L. Par ailleurs, de mêmes notes marginales médiévales, mais d'une main distincte de celle des copistes (la mention « nota » encadrée) se laissent observer fol. 115r-126v, 132r, 136v, 175r et 177r (ces deux derniers folios font partie de la deuxième section de poèmes de Jean). Elles réapparaissent des fol. 197r-207r, mais leur aspect change (l'encadrement des notes est désormais rehaussé de fleurs) et leur contenu aussi (à la mention « nota » s'ajoute parfois une autre, « exempla »), peut-être parce qu'il s'agit d'interventions d'une main différente. Ces indices font donc supposer que les sections Baudouin et Jean numérotées de I à L constituaient un ouvrage unique à date ancienne, et que la seconde série des poèmes de Jean au moins, si ce n'est la troisième y a sans doute été ajoutée peu de temps après.

⁴⁷² Démonstration proposée pour la première fois dans *Le Couronnement de Renard*, *op. cit.*, p. XIII. Voir aussi Lewis Thorpe, « The four rough drafts of Baudouin Butor », *Nottingham Medieval Studies*, vol. 13, 1968, p. 3-20, vol. 13, 1969, p. 49-64, et vol. 14, 1970, p. 41-63. Voir aussi Louis-Ferdinand Flutre, « Le Roman de Pandragus et Libanor par Baudouin Butor. Texte inédit de la fin du XIII^e siècle », *Romania*, t. XCIV, n° 73, 1973. p. 57-90.

⁴⁷³ *Le Couronnement de Renard*, *op. cit.*, p. XI.

Enfin, sans anticiper sur les développements à venir concernant le contexte de production supposé du BnF fr. 1446, un indice de cohérence peut résider dans le fait que l'ordre des pièces de Baudouin et de Jean dans ce recueil suit parfois à l'identique celui d'un manuscrit dont l'organicité ne fait pas de doute le manuscrit de Paris, Arsenal 3524. On verra que Jacques Ribard et Willy Van Hoecke ont chacun noté la proximité des leçons du manuscrit 3524 avec le Paris, BnF fr. 1446⁴⁷⁴. L'ordre de la collection pourrait donc suivre une structure semblable à celle conçue pour le manuscrit de l'Arsenal.

Mais ces spéculations chronologiques ne changent rien au fait que tous les poèmes de Baudouin de Condé, à l'exception de la *Voie de Paradis*, ont été copiés dès le départ par un seul scribe en un ensemble continu. De même, les sections paléographiques consacrées à Jean, qu'on les prenne individuellement ou comme un tout, sont, elles aussi, des sous-ensembles organiques qui sont le fruit d'une organisation auctoriale. Ce phénomène est vrai, et ce indépendamment de la question, plus incertaine, de la composition plus générale du recueil où elles ont fini par prendre place.

Paris, BnF fr. 1593 (Rutebeuf)

On peut conclure ce passage en revue de l'organicité des recueils en revenant sur trois cas nettement plus épineux. Deux d'entre eux présentent des degrés de facticité et d'incomplétude relativement complexes. Leur état est tel que les collections autoriales qu'ils contiennent ne sont plus accessibles dans leur totalité. En outre, on ignore beaucoup, voire tout de la relation qu'entretiennent les collections autoriales de ces manuscrits avec les autres unités codicologiques qu'ils avoisinent désormais. Le manuscrit de Nottingham, UL Mi LM 6, contenant un cahier des poèmes de Gautier le Leu, et le manuscrit de Paris, BnF fr. 1593, contenant un fragment d'une collection des œuvres de Rutebeuf, illustrent ce cas de figure bien particulier.

Le BnF fr. 1593⁴⁷⁵ rassemble aujourd'hui 220 feuillets de parchemin de 240 sur 185 mm, réunis par une reliure moderne de chagrin brun. Il contient 77 pièces généralement copiées sur deux colonnes de 33, 39, 40 ou 41 lignes. Le caractère factice

⁴⁷⁴ Voir la discussion sur les deux manuscrits située au chapitre 1 du présent travail.

⁴⁷⁵ Le BnF fr. 1593 fait partie de la base de données eCodex et a été décrit par Serena Lunardi. Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b6000803p> Consulté le 3 Février 2019.

du recueil dans son ensemble a été examiné en détail et prouvé par ses différents descripteurs⁴⁷⁶. D'une partie à l'autre de l'ouvrage, Edmond Faral et Julia Bastin constatent notamment « la différence des écritures, les indices tirés des préparations de type (réglage, nature du crayon) du nombre des lignes à la colonne, des modes de signature, de l'espèce des parchemins, etc⁴⁷⁷ ». En tout, le manuscrit compte 12 unités codicologiques⁴⁷⁸ réparties comme suit : fol. 1r-1v ; fol. 2r-58v ; fol. 59r-74v ; fol. 75r-99v ; fol. 100r-103v ; fol. 104r-111v ; fol. 112r-143v ; fol. 144r-151v ; fol. 152r-159v ; fol. 160r-175v ; fol. 176r-188v ; fol. 189r-220v. Quatre de ces unités (fol. 59r-74v ; fol. 100r-103v ; fol. 104r-111v et fol. 112r-143v) contiennent des poésies attribuées à Rutebeuf.

Comme le résume Keith Busby, « *BnF, fr. 1593 is a composite manuscript of the late thirteenth century, probably assembled in its present form in the fifteenth*⁴⁷⁹ ». Ainsi, la majorité du recueil tel qu'il se présente désormais est composée de morceaux de manuscrits datant de la fin du XIII^e siècle. Aux alentours du XV^e siècle, un copiste-compileur a rédigé une table des matières pour l'ensemble de l'ouvrage ; elle se situe désormais au fol. 1 (recto et verso)⁴⁸⁰. La majorité des pièces contenues dans le recueil y est inventoriée (64 sur 77 textes). La même main responsable de cet ajout a folioté la totalité du *codex*, et s'est assuré qu'à chaque entrée de la table des matières corresponde un numéro de folio en chiffres romains. C'est également cette main qui a transcrit un

⁴⁷⁶ On se référera ici à Jean Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations, I, Observations*, Genève, Droz, coll. « Université de Neuchâtel », 1960, p. 47-50 ; Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 12-17 et à la description synthétique de Serena Lunardi, « La pratica medievale della mise en recueil: considerazioni sulla trasmissione manoscritta del fabliau *La Dame escoillee* (NRCF, 83) », *Carte Romanze*, vol. 1, n° 1, 2013, p. 157-202 [En ligne] URL : <https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/3162/3362> Consulté le 7 septembre 2018.

⁴⁷⁷ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 13.

⁴⁷⁸ Gaëlle Morend Jaquet identifie pour sa part 11 sections seulement, mais elle intègre les fol. 100r-103v à l'unité codicologique qui la précède (fol. 59r-74v), malgré l'hétérogénéité apparente de ces deux unités, qui datent respectivement du XV^e et du XIII^e siècle. Voir sa description du manuscrit dans « La matière dans tous ses états. Du recueil révisé au livre recomposé : les cas des mss Paris, BnF, fr. 1593 et Genève, BGE, 179bis. », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *Les Centres de Production...*, *op. cit.*, p. 161-173.

⁴⁷⁹ Keith Busby, *Codex and Context*, *op. cit.*, vol. II, p. 552 : « Le BnF fr. 1593 est un manuscrit composite de la fin du XIII^e siècle qui a probablement été constitué sous sa forme actuelle au XV^e siècle. » Pour sa part, Serena Lunardi, « La pratica... », art. cit., p. 175, n. 67 dénombre 10 unités matérielles, mais ne compte ni la table des matières, ni les fol. 100r-103v.

⁴⁸⁰ En l'état, le manuscrit quatre foliotations différentes. Celle à laquelle on renvoie ici est celle en chiffres arabes, écrite à l'encre rouge.

grand nombre de mélodies en-dessous de toutes les insertions lyriques dans la partie du recueil qui contient le roman *Renart le Nouvel* (fol. 2r-58r), et qui a procédé à des révisions et des grattages textuels dans les sections plus anciennes de l'ouvrage. Elle a enfin ajouté trois folios de parchemin « beaucoup plus blanc⁴⁸¹ » (fol. 100r-103v) et y a copié les 13 derniers vers du poème qui occupe le fol. 99v, à savoir les *Fables* de Marie de France, avant de copier l'*Évangile aux femmes* (fol. 100r-101v) et *Renart le bestourné* (fol. 102r-103r), attribuée dans le BnF, fr. 837 à Rutebeuf. La table des matières, la foliotation, l'ajout des révisions multiples et celui des folios démontrent tous le caractère fortement planifié de la (re-)composition de ce manuscrit à la fin du Moyen Âge.

Face à cette diversité, on se concentrera en premier lieu sur les quatre unités où se trouvent les pièces attribuées à Rutebeuf. Comme on l'a précédemment indiqué, ces unités se situent aux fol. 59r-74v ; 100r-103v ; 104r-111r et 112r-144r. La première, composée de deux quaternions (fol. 59r-74v) met en série 22 poèmes, dont cinq contiennent au moins une inscription auctoriale de Rutebeuf. Cette partie du recueil serait à dater du XIII^e siècle⁴⁸². Edmond Faral et Julia Bastin ont tenté de rapprocher la collection de poèmes de cette unité (fol. 59r-74v), qu'ils nomment le « groupe I », et celle constituée du quaternion allant du fol. 104r au fol. 111v, qui renferme notamment un poème clairement attribué à Rutebeuf (*La Paix Rutebeuf*, fol. 104v-105r, nommé « Prière Rutebeuf » dans le manuscrit), et qui constitue donc le « groupe II ». À l'origine, les trois quaternions auraient fait partie du même manuscrit :

Ce quaternion [fol. 104r-111v] est de la même écriture que celle des deux quaternions (fol. 59-66 et 67-74) qui contiennent les poèmes de Rutebeuf du Groupe I. La préparation y est la même (bien que restant peu visible, à la différence des quaternions du Groupe I, où elle est très apparente) ; le même est aussi le nombre des lignes à la colonne. Surtout – fait unique dans le manuscrit, – les pièces des trois quaternions en question commencent toutes par une grande lettre rouge, et ces lettres, de même grandeur, sont de même dessin, ainsi qu'on peut le constater spécialement pour toutes celles qui figurent des deux côtés (fol. 59-74 et fol. 104-111), à savoir *R*, *M*, *U* et *S*.⁴⁸³

⁴⁸¹ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 15.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 14.

Aujourd'hui séparés par une unité contenant les *Fables* de Marie de France (fol. 75r-99v) de même que par les trois feuillets ajoutés au XV^e siècle (100r-103v), les trois quaternions auraient été bien plus proches à l'origine, sans pour autant se faire suite :

L'hypothèse se présente donc qu'anciennement, dans un manuscrit dépecé, les folios 104-111 se seraient trouvés rapprochés du folio 74 plus qu'ils ne le sont dans le manuscrit dans son état actuel. Mais le folio 104 ne pouvait pas faire suite immédiatement au folio 74. En effet [...] six vers ont été grattés à la fin du folio 74 verso, et vingt autres l'ont été au début du folio 104 : s'il s'était agi du commencement et d'une même pièce, ce grattage ne s'expliquerait pas. Ainsi les folios 75-103 ne sont pas à leur place entre les folios 74 et 104 ; mais entre ces deux folios, quelque chose existait, bien que différent de ce qui s'y trouve aujourd'hui.⁴⁸⁴

Les deux médiévistes admettent ne pouvoir établir ce à quoi correspondait ce « quelque chose ». On s'intéressera plus tard à l'appartenance du groupe II à la collection auctoriale consacrée à Rutebeuf du groupe I.

On notera pour l'instant que les deux quaternions du groupe I contiennent, au milieu de la marge inférieure de leur dernier folio, respectivement les signatures en chiffres romains suivantes : XVIII (fol. 66v) et XIX (fol. 74v). On peut à la rigueur en déduire qu'ils constituaient les 18^e et 19^e cahiers d'un ensemble plus vaste. Si elle a jamais existé, la signature du quaternion contenant la *Paix Rutebeuf* a disparu, puisque le fol. 111v a été découpé en son milieu. On ignore donc l'ordre que ce quaternion avait par rapport aux deux autres. De fait, il est impossible pour le moment de spéculer davantage sur la morphologie et le péri-texte de la collection originelle du XIII^e siècle, dont ces divers cahiers seraient les épaves consciemment dispersées par le copiste-compileur du XV^e siècle.

Outre ces trois unités mentionnées, l'unité allant du fol. 112r au fol. 143v rassemble deux poèmes (le groupe III) désignés dans les rubriques et les *explicit* comme étant de Rutebeuf : *Le Mariage Rutebeuf* et la *Complainte Rutebeuf*. Mais Edmond Faral et Julia Bastin assurent que cette section est distincte de celle des autres parties :

Les folios 112-143, formant quatre quaternions, sont réglés comme ceux qui contiennent les poèmes du Groupe II et comptent le même nombre de lignes à la colonne. Mais l'écriture, également du XIII^e siècle, est plus pointue et d'une encre

⁴⁸⁴ *Idem*

plus pâle ; il n'y a pas en tête des poèmes de grandes lettres rouges : une place y a été réservée, mais non remplie, pour une grande lettre carrée de la hauteur et de la largeur de quatre lignes ; les signatures sont faites de réclames par trois mots ou davantage : autant de différences⁴⁸⁵.

De plus, il est à préciser que, bien qu'attribués, ce duo de *dits* est entouré de pièces qui ne sont ni assignées, ni assignables à Rutebeuf. Ni au XIII^e, ni même au XV^e, ces deux poèmes n'ont été vus ni présentés comme faisant partie de la même collection auctoriale que le groupe I (et II).

Nottingham, UL Mi LM 6 (Gautier le Leu)

L'organisation du manuscrit Nottingham, UL Mi LM 6⁴⁸⁶, qui conserve un petit cahier contenant la majorité des poèmes attribués à Gautier le Leu⁴⁸⁷ (fol. 336r-345v) pose quant à elle à ce point question qu'elle a fait l'objet de remaniements jusqu'à une date très récente : comme l'ont résumé Serena Lunardi et Massimo Malimiani, ce recueil, composé de 351 feuillets de parchemin (numérotation moderne, a-f, puis 1-345) a été ré-agencé par le restaurateur Nicholas Pickwoad en 1991⁴⁸⁸. On se réfèrera également aux deux spécialistes, qui à la suite de Ralph Hannah⁴⁸⁹, donnent la composition exacte du manuscrit :

Le volume est composé par cinq unités codicologiques [...] : la première comprend les cc. 1 à 13 (*Le Roman de Troie*) ; la deuxième les cc. 14 à 16 (*Ille et Galeron*) ; la troisième les cc. 17 à 20 (*Le Roman de Silence*). La quatrième (cc. 21 à 30) contient deux œuvres différentes : *La Chanson d'Aspremont* et *La Vengeance Raguidel*. La transcription du poème de Raoul de Houdenc s'arrête au v. 6016 et la partie finale du texte (v. 6017-6108) manque dans notre ms. Enfin, la dernière unité codicologique est composée des cahiers 31 et 32.⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 16.

⁴⁸⁶ Description de référence : Massimiliano Gaggero et Serena Lunardi, « Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6 », *Critica del testo*, t. XVI, n° 2, 2013, p. 155-205. Le manuscrit de Nottingham fait partie de la base de données eCodex. Il a été décrit par Serena Lunardi.

⁴⁸⁷ Charles Livingston (éd.), *Le Jongleur Gautier le Leu. Étude sur les fabliaux*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1951.

⁴⁸⁸ Massimiliano Gaggero et Serena Lunardi, « Lire en contexte... », art. cit., p. 160.

⁴⁸⁹ Ralph Hanna et Thorlac Turville-Petre (éd.), *The Wollaton Medieval Manuscripts. Texts, Owners & Readers*, Woodbridge, Boydell & Brewer, coll. « York Medieval Press », 2010, p. 41-46 et p. 95-98, cité dans *Ibid.*, p. 155.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 161.

Les médiévistes attirent bien l'attention sur l'hétérogénéité matérielle du cahier 31, qui contient la collection des poèmes de Gautier le Leu, et du cahier 32 :

L'aspect général et la mise en page de cette dernière section du volume sont très différents de ceux des sections qui précèdent : les cahiers 31 et 32 ne contiennent en effet que des récits brefs, dont la plupart appartient au genre des fabliaux ; en particulier, les pièces contenues dans le cahier 31 sont toutes attribuables à Gautier le Leu. Elles se succèdent sans solution de continuité, séparées seulement par quelques unités de réglure.⁴⁹¹

Cette différence se remarque également de par l'hétérogénéité paléographique et artistique, de même que par la qualité inférieure du parchemin utilisé par rapport aux cahiers 1-30⁴⁹².

Comme c'est le cas pour de nombreux recueils de notre corpus, la question de l'époque de l'assemblage des cahiers 31 et 32 au reste du *codex* pose encore question, même si « presque tous les savants qui se sont intéressés au ms. WLC/LM/6 considèrent [ces cahiers] comme un ajout postérieur à l'agencement primitif du recueil et les datent entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e⁴⁹³ ». Divers examens paléographiques ont cherché à établir des rapprochements entre les multiples copistes de l'ouvrage dans son ensemble, c'est-à-dire entre les scribes des deux cahiers de fabliaux et ceux du reste du livre⁴⁹⁴.

Mais en l'attente de conclusions définitives, on rappellera une fois de plus le consensus qui existe au sujet du cahier 31, qui est le seul à contenir les poèmes de Gautier. Transcrit par un copiste unique sur deux colonnes de 290mm sur 196mm, ce ternion constitue tout au moins une sous-unité dont personne ne remet en question la nature homogène ni organique. Le cahier a certes été mutilé en son début et en sa fin, de sorte que les textes qui l'ouvrent (*Les Sohais*) et le closent (*Connebert*) sont désormais incomplets. Et c'est à titre de simple fragment d'une collection auctoriale potentiellement plus importante qu'il sera intégré au corpus.

Turin, BU, L.V.32 (Baudouin de Condé, Jacques de Baisieux)

⁴⁹¹ *Idem*

⁴⁹² *Idem*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁹⁴ Une synthèse complète et de nouveaux éléments sur ce sujet sont apportés dans *ibid.*

Le dernier recueil qu'on évoquera ici est également un témoin dont l'état original est rendu parfaitement inaccessible, du fait qu'il a désormais disparu en raison de l'incendie survenu en 1904 à la bibliothèque nationale et universitaire de Turin⁴⁹⁵, où il a d'abord été conservé sous la cote G. I. 19, puis L.V.32. Succinctement décrit une première fois au XVIII^e siècle par Giuseppe Pasini⁴⁹⁶, il a fait l'objet d'une transcription partielle par l'abbé Georges-Jean Mouchet⁴⁹⁷, ainsi que d'une description détaillée et d'une série d'éditions par Auguste Scheler⁴⁹⁸, avant d'être complètement détruit. Grâce à Clovis Brunel⁴⁹⁹, on savait aussi que Paul Meyer avait également commenté l'ouvrage et en avait pris « de longs extraits⁵⁰⁰ », dans des notes restées manuscrites. Se fondant

⁴⁹⁵ Georges Bourgin, « L'incendie de la bibliothèque nationale et universitaire de Turin », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 65, 1904, p. 132-140 ; Paul Meyer, « L'incendie de la Bibliothèque nationale de Turin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 48^e année, n° 1, 1904, p. 31-32.

⁴⁹⁶ Josephus Pasinus, Antonius Rivautella et Franciscus Berta, *Codices manuscripti bibliothecae regii taurinensis athenaei*, Turin, Typographia Regia, 1749, 2 vol., vol. 2, p. 493, manuscrit LXXXIV.

⁴⁹⁷ Cette transcription est aujourd'hui conservée sous la cote Paris, BnF Moreau 1727, fol. 195r-375v. Le facsimilé de cette copie est disponible [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b10035965f/fl.item> Consulté le 18 Février 2020. Pour des synthèses récentes sur ce manuscrit, voir Mauro Braccini, « Unica e esemplari creduti irrecuperabili dopo l'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino. Un ulteriore controllo sulla copia settecentesca del Cod. L.V.32 », *Studi mediolatini e volgari*, vol. 47, n° 1, 2001, p. 191-204 ; Maria Grazia Capusso, « La copia settecentesca del *Lai du Conseil* (Paris, BnF, Collection Moreau 1727) », dans Grazia Sommariva (dir.), *Amicitiae munus. Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli*, La Spezia, Agorà, 2006, p. 1-18 et *Le Lai du conseil*, éd. par Brindusa Elena Grigoriu, Catharina Peersman et Jeff Rider, Liverpool, University of Liverpool, coll. « Liverpool Online Series: Critical Editions of French Texts », 2013 [En ligne] URL : <https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/modern-languages-andcultures/liverpoolonline/Le,Lai,du,Conseil.pdf> Consulté le 8 février 2020.

⁴⁹⁸ *Notice et extraits de deux manuscrits français de la Bibliothèque royale de Turin*, Bruxelles, Olivier, 1867, p. 66-97. Une description plus ponctuelle du même manuscrit est fournie par le médiéviste dans Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé, op. cit.*, t. I, p. XXVII-XXVIII, qui donne par ailleurs les multiples variantes du *codex* dans son appareil critique. Du même auteur, l'ouvrage *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle. Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, dits et fabliaux par Quenes de Béthune, Henri III, duc de Brabant, Gillebert de Berneville, Mathieu de Gand, Jacques de Baisieux, Gauthier le Long, etc.*, éd. par Auguste Scheler, Bruxelles, Closson, 1876, décrit lui aussi le manuscrit de Turin, p. XIX-XXII, et tire de cette copie les œuvres de Jacques de Baisieux, p. 162-224 et de « Gauthier le Long » (Gautier le Leu), p. 225-24. Le Turin BU, L.V.32 a en outre servi de manuscrit de base à l'édition du *Romans des Eles par Raoul de Houdenc*, éd. par Auguste Scheler, Bruxelles-Gand-Leipzig, Murquardt, 1868. Enfin, des variantes du manuscrit de Turin sont présentées dans Auguste Scheler, « Li priere Theophilus », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 50, 1877, p. 247-258. De brèves corrections aux descriptions d'Auguste Scheler ont été fournies jadis par Edmund Stengel, *Mittheilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitäts-Bibliothek*, Marbourg, Pfeil, 1873, p. 8, où le recueil se voit attribuer une troisième cote : fr. 132.

⁴⁹⁹ Clovis Brunel, « David d'Ashby auteur méconnu des *Faits des Tartares* », *Romania*, t. LXXIX, n° 313, 1958, p. 39-46.

⁵⁰⁰ Paul Meyer, « Chronique », *Romania*, t. XXXIV, n° 133, 1905, p. 160. En note, l'auteur signale, sans les préciser, « diverses inexactitudes, qui n'ont été qu'en partie corrigées par M. Stengel ». Clovis Brunel a jadis donné les coordonnées de ces notes de Paul Meyer, qui sont contenues dans le BnF fr. nouv. acq.

notamment sur ces notes, qu'il a consultées, Gabriele Giannini a récemment effectué une nouvelle synthèse sur le contenu supposé de l'exemplaire turinois⁵⁰¹. Or d'après l'ensemble de ces témoignages, il paraît à peu près certain que ce manuscrit renfermait une collection auctoriale consacrée à Baudouin de Condé. De plus, il en contenait une seconde, dédiée à l'œuvre d'un poète, Jacques de Baisieux⁵⁰², dont il était le seul témoin codicologique médiéval subsistant. Sans chercher à ignorer la nature floue et imparfaite des informations et des conclusions qu'on peut tirer sur ce *codex*, il semble donc possible et nécessaire de signaler brièvement ses caractéristiques connues, et notamment de la manière dont il bâtit deux sections autoriales en son sein.

Le recueil Turin, BU, L.V.32 tel qu'il se présentait à l'époque de sa description semble avoir été un ensemble organique, bien que fragmentaire et partiellement remanié par endroits⁵⁰³. Composé de 235 folios de parchemin réunis par une reliure moderne en peau de truie⁵⁰⁴, le recueil affichait en effet des lacunes aux fol. 180r, 203v, 232v et 234v, feuillets où le texte était soit incomplet du début (fol. 180r), soit de la fin (fol. 203v, 232v et 234v). En d'autres termes, le *codex* se divisait en quatre sections : fol. 2r-179v, fol. 180r-203v, fol. 204r-232v et fol. 233r-234v⁵⁰⁵. Comme l'a remarqué pour la première fois Gabriele Giannini, les pertes des fol. 180r et 234v concernaient en fait le même texte, à savoir le *Lai du Conseil*, dont les v. 1-335 étaient copiés aux fol. 233r-234v et les

fr. 22965, en même temps qu'il signalait l'emplacement des notes complémentaires sur le *codex* de Turin laissées par l'abbé Mouchet dans un autre manuscrit, le Paris, BnF Moreau 1725 (fol. 1r et sq.). Cf. Clovis Brunel, « David d'Ashby... », art. cit., p. 39, note 1.

⁵⁰¹ Gabriele Giannini, « Les "petits recueils" de fabliaux : présence, composition, perspectives », dans David Trotter, Andrea Bozzi, et Cédric Fairon (dir.), *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, coll. « Bibliothèque de linguistique romane », 2016, p. 156-168. Le spécialiste a également pris en charge la description du volume dans la base de données eCodex. On trouvera d'autres synthèses et mises au point, plus parcellaires, sur le contenu du manuscrit de Turin dans Ernst G. Wahlgren, « Renseignements sur quelques manuscrits français de la Bibliothèque nationale de Turin », *Studier i moderna språkvetenskap*, vol. 12, 1934, p. 90-91 ; Keith Busby (éd.), *Le Roman des Eles and l'Ordene de chevalerie. Two early Old French didactic poems*, Amsterdam-Philadelphie, Johns Benjamins publishing company, 1983, p. 5-6 ; Madelyn Timmel Mihm (éd.), *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc. An edition based on all the extant manuscripts*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1984, p. 42-44.

⁵⁰² Édition de référence : Patrick A. Thomas (éd.), *L'Œuvre de Jacques de Baisieux*, La Haye-Paris, Mouton, coll. « Studies in French literature », 1973.

⁵⁰³ Gabriele Giannini, « Les "petits recueils" de fabliaux... », art. cit., p. 160, note 16 évoque des « altérations brutales dont le ms. a fait l'objet au cours de son existence ».

⁵⁰⁴ Auguste Scheler, *Notice et extraits...*, op. cit., p. 66.

⁵⁰⁵ *Idem.* Voir aussi des descriptions plus détaillées de ces lacunes p. 90 (fol. 180r), 93 (fol. 203v), p. 96 (fol. 232v) et p. 97 (fol. 234v).

v. 858-862 étaient transcrits au fol. 180r. Dans un état initial, les feuillets contenant le début du poème devaient donc logiquement se trouver dans une position où ils précédaient la fin du texte, copiée au fol. 180r⁵⁰⁶.

Malgré ces lacunes, et bien que des doutes subsistent quant aux dimensions du recueil, sa décoration ainsi que ses caractéristiques paléographiques, l'impression générale qui se dégage des descriptions en serait une d'unicité. Concernant le nombre de scribes qui auraient œuvré sur le manuscrit, Auguste Scheler a suggéré la présence de diverses mains, et ce malgré une unité de présentation de l'écriture⁵⁰⁷. Plus catégorique, Paul Meyer se prononçait apparemment en faveur de l'hypothèse d'un scribe unique : « Je ne sais sur quoi se fonde Scheler pour dire qu'il y a diverses mains. C'est la même⁵⁰⁸ ». Les dimensions et la décoration du recueil n'ont apparemment pas frappé les descripteurs de par leur hétérogénéité. Bien qu'on ignore la taille des feuillets, la répartition en cahiers ou la présence de signatures (Auguste Scheler évoque simplement un format « in-4° »⁵⁰⁹), le texte était copié sur deux colonnes de 42 lignes dans le recueil⁵¹⁰. À l'exception d'une grande illustration qui précédait la première pièce (le *Tournoiement Antéchrist*, fol. 2r-23r), la décoration était la même d'un bout à l'autre de l'ouvrage, d'après la notice de 1867⁵¹¹. Auguste Scheler précise enfin qu'une grande

⁵⁰⁶ Voir la démonstration de Gabriele Giannini, « Les “petits recueils” de fabliaux... », art. cit., p. 160, n. 16. Comme le précisait Auguste Scheler, le fol. 179v avait été pour sa part laissé entièrement blanc, le texte du *Bible au Seigneur de Berzé* s'arrêtant, sans lacune matérielle apparente, au fol. 179r. Précédé d'une rubrique, *Le Lai du Conseil* ouvrait apparemment le fol. 233r. Il demeure difficile de spéculer sur le positionnement initial des sections identifiées les unes par rapport aux autres. Voir *Notice et extraits...*, op. cit., p. 90 et 97.

⁵⁰⁷ Auguste Scheler, *Notice et extraits...*, op. cit., p. 66 : « Sauf des variations de grosseur, de netteté et de régularité, qui font supposer des mains différentes, l'écriture est partout en lettres de forme [...] ». Le médiéviste ne propose pas d'identifier ces différentes mains, si ce n'est lorsqu'il affirme que le texte du fol. 233r-234v (*Lai du conseil*) est transcrit par une « autre main » que celle du fol. 232v. *Ibid.*, p. 97. Dans Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, op. cit., t. I, p. XXVIII, il évoque de manière moins précautionneuse « diverses mains ».

⁵⁰⁸ Cité une première fois dans Clovis Brunel, « David d'Ashby... », art. cit., p. 39, n. 4. Repris dans Madelyn Timmel Mihm (éd.), *The Songe d'Enfer...*, op. cit., p. 43, puis dans Gabriele Giannini, « Les “petits recueils” de fabliaux... », art. cit., p. 160.

⁵⁰⁹ Auguste Scheler, *Notice et extraits...*, op. cit., p. 66.

⁵¹⁰ *Idem*

⁵¹¹ « Les initiales de chaque vers sont en minuscules, mais isolées ; celles des pièces et de leurs divisions forment des lettrines gothiques, peintes alternativement en rouge à fioritures bleues et en bleu à fioritures rouges. Parfois ces lettrines coexistent avec la lettre initiale ordinaire. La première pièce est précédée d'une grande miniature (presque effacée par le frottement), qui occupe le premier tiers de la première page écrite, laquelle est entourée aussi d'un encadrement coloré à figures. Les autres pièces portent en tête des miniatures de plus petite dimension, riches et vives de couleur, en grande partie sur fond or, et parfois d'une fort belle exécution », *Idem*

partie des initiales étaient accompagnées de rubriques⁵¹², et que deux pièces étaient dépourvues d'initiales⁵¹³. Par ailleurs, on ignore à peu près tout du contenu des illustrations, à l'exception peut-être de celle du fol. 160r (*L'armure du chevalier*) qu'Arthur Baudler décrivait comme une « *Initiale mit einem weissgekleideten Benediktinermönch (lesend)* »⁵¹⁴. On n'a pas conservé de reproduction ni de commentaire d'historiens de l'art du programme iconographique, et il demeure donc impossible de savoir, par exemple, si le même artiste avait œuvré dans la totalité de ce livre.

De cet examen qui a permis de restituer les nuances de chaque cas de figure, il ressort que toutes les collections auctoriales retenues dans cette étude sont en elles-mêmes soit organiques, soit le fruit d'ajouts et de réagencements médiévaux. Certaines de ces collections peuvent être lacunaires ou faire partie d'ensembles codicologiques factices qui ne correspondent pas à ce qui constituait leur contexte premier. Mais il est admis que les unités matérielles qui constituent le cœur de l'enquête sont le reflet d'un plan médiéval de construire, dans un livre, la collection des œuvres d'un auteur. L'étude des inscriptions auctoriales dans les collections du corpus permettra de confirmer cette proposition avec force.

Continuité des collections, force et systématique des inscriptions auctoriales

Le caractère organique des collections auctoriales constitue leur critère définitoire le plus essentiel, mais non pas le plus distinctif. Il est indissociable d'un second trait singularisant, qui concerne la manière dont chacun de ces regroupements textuels est clairement présenté, dans le manuscrit qui le conserve, comme une collection de textes

⁵¹² Des pièces étaient cependant dépourvues de rubriques. Dans la première section, il s'agissait de *L'armure du chevalier* (fol. 160r-163v), *Vilain n'en gouste dist* (fol. 163v-167r), *La Veuve* (fol. 167r-170v), *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont (fol. 170v-174r) et la *Bible au Seigneur de Berzé* (fol. 174r-179r). Dans la troisième section, les rubriques manquaient pour *Carité* (fol. 204r-220r), *Chil qui ces vers fist et trova* (fol. 220r-227r), *La Disputaison du croisé et du décroisé* (fol. 227r-228r), le *Dit de la vigne* (fol. 228r-232v) et le *Pater* (fol. 232v). On rappelle que le fait que le fragment du *Lai du Conseil* était dépourvu de rubrique (fol. 180r) était dû au remaniement signalé précédemment : le titre de la pièce était situé au fol. 233r. Voir *Ibid.*

⁵¹³ *Ibid.*, p. 95 précisait qu'au fol. 227r, « la place pour une longue initiale est laissée en blanc » au début de *La Disputaison du croisé et du décroisé*, tandis qu'au fol. 228r, « au lieu de la miniature, il y a une longue initiale se prolongeant sur 13 lignes », soit au commencement du *Dit de la vigne*.

⁵¹⁴ Arthur Baudler, *Guiot von Provins, seine Gönner, die „Suite de la Bible“ und seine lyrischen Dichtungen*, Halle, Kaemmerer, 1902, p. 56 : « Une initiale représentant un moine bénédictin vêtu de blanc (lisant) ».

attribués à un même auteur. En effet, la présente étude a pour objet la façon dont la notion d'auteur a servi de critère central et fédérateur dans la transmission et la réception des recueils de textes de langue d'oïl. Il s'agissait donc de concentrer l'analyse en premier lieu sur des séries manuscrites de pièces continues, explicitement et systématiquement associées à un même nom de poète. En d'autres termes, le nom de l'auteur devait apparaître clairement et de manière répétée comme le principe essentiel et premier gouvernant la mise à l'écrit d'une série de textes donnée.

Malgré des variations en intensité, tous les recueils se distinguent par l'insistance avec laquelle le nom d'un poète y est reconduit et associé à une série de textes. Un relevé des inscriptions autoriales dans chaque *codex* de notre corpus a permis de rendre de façon systématique ce qui se manifeste tout d'abord comme une simple impression de lecture à la consultation de ces manuscrits. On rappellera que l'expression « inscription autoriale » renvoie ici à la manifestation du nom d'un poète dans le texte ou dans le péri-texte d'un ouvrage donné. Bien entendu, seules les inscriptions médiévales, datant d'une époque contemporaine ou proche de l'époque de la composition des recueils, ont été relevées.

Par ailleurs, les représentations iconographiques qui servent parfois à conférer de façon répétée une même identité visuelle à un auteur tout au long du manuscrit n'ont pas été comptabilisées. Elles seront plutôt traitées au cas par cas dans les développements ultérieurs, du fait que, bien souvent, ces « portraits d'auteur » ne sont identifiables que grâce à des inscriptions textuelles qui, telles les rubriques, en orientent l'interprétation. La majorité des nombreuses représentations de l'auteur Watriquet de Couvin dans les recueils qui compilent ses œuvres dépeignent le poète dans une robe mi-partie qui tend à lui conférer une certaine singularité visuelle. Mais ce signalement ne marche véritablement que parce que la rubrique introductive de *A* et de *C* précise que ce personnage est Watriquet. De plus, les illustrations exécutées par le *Fauvel Master* dans *C* ne reconduisent pas cette image du poète en costume mi-parti, et seules les rubriques permettent alors de localiser les portraits d'auteurs dans la section de ce manuscrit illustrée par l'artiste. Les représentations d'Adenet le Roi avec sa couronne dans le manuscrit de l'Arsenal 3142 sont elles aussi reconnaissables et invariables, et ce dans les divers manuscrits qui ont conservé son œuvre. Elles dépeignent l'auteur récitant,

transcrivant et transmettant son livre, ce qui ne laisse que peu de doutes quant à son identité. En revanche, il n'en va pas de même pour les images de poètes récitant associées aux collections illustrées de Rutebeuf, Baudouin de Condé, de Philippe de Remi ni même d'Adam de la Halle. Les personnages mis en scène sont souvent anonymes, tandis que les figures varient d'une illustration à l'autre.

Face à ces incertitudes, c'est donc la mention répétée du *nom* de l'auteur que nous avons cherché à mettre en valeur dans un premier temps. On trouvera à l'annexe recherche I l'inventaire et l'emplacement systématique de chacune de ces inscriptions onomastiques. Nous avons précisé à chaque fois les endroits où l'inscription correspond à une rubrique ou lorsqu'elle est, au contraire, dans le corps du texte. Enfin, nous avons indiqué les fois où la première lettre du nom de l'auteur avait été rendue par une lettre décorée ou toute autre forme d'ornementation datant de l'époque de la confection du recueil.

D'une importance indiscutable, le contexte et la signification des mentions du nom des auteurs et des stratégies de mise en valeur qui les entourent feront l'objet d'analyses ciblées, notamment dans nos études de cas. Pour les inscriptions situées dans le corps des poèmes (c'est-à-dire qui font partie du texte, et non du périphrase des œuvres), nous avons simplement indiqué la graphie et l'emplacement du nom, et nous ne restituons pas l'intégralité des passages. Ce choix, guidé par un souci d'efficacité, a le mérite de mettre en valeur l'une des données essentielles de ce corpus, où un même nom d'auteur est martelé, sous toutes ses formes et dans divers contextes, tout au long d'un manuscrit. On donnera dès à présent un tableau synthétique du nombre de ces inscriptions dans chacun des recueils.

Tableau III : Inscriptions autoriales dans les manuscrits du corpus

Cote du manuscrit	Auteur(s) faisant l'objet d'une collection	Nombre de poèmes de la collection	Poèmes signés de la collection	Nombre d'inscriptions autoriales
Londres, BL, Cotton Nero A.V.	Philippe de Thaon	2	2	6
Paris, BnF fr. 24766	Angier	2	2	9
Paris, BnF fr. 794	Chrétien de Troyes	4	4	10
Paris, BnF fr. 19525	Guillaume le Clerc de Normandie	4	4	9
Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521	Pierre de Beauvais	10	10	10
Paris, BnF fr. 834	Pierre de Beauvais	4	4	5
Paris, BnF fr. 837	Rutebeuf	30	14	29
Paris, BnF fr. 1635	Rutebeuf	51	20	35
Paris, BnF fr. 1593	Rutebeuf	23	6	8
Bruxelles, KBR 09411-26	Rutebeuf,	5	3	8
	Baudouin de Condé	16	5	6
Paris, Arsenal 3142	Adenet le Roi,	4	2	5
	Baudouin de Condé	20	6	7
Turin, BU, L.V.32 (détruit)	Baudouin de Condé,	13	4	5
	Jacques de Baisieux	5	5	7
Paris, BnF fr. 1446	Baudouin de Condé,	15	6	7
	Jean de Condé	42	16	17
Paris, Arsenal 3524	Baudouin de Condé,	21	6	8
	Jean de Condé	51	23	26
Paris, BnF fr. 1634	Baudouin de Condé	10	4	8
Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18)	Jean de Condé	33	20	20
Nottingham, UL Mi LM 6	Gautier le Leu	7	6	7
Paris, BnF fr. 1588	Philippe de Remi	10	4	12
Paris, BnF fr. 25566	Adam de la Halle	12	11	101
Paris, BnF fr. 146	Geoffroi de Paris,	8	4	4
	Jean de Lescurel	16	0	1
Londres, BL, Additional 46919	Nicole Bozon	10	10	13
Paris, BnF fr. 14968	Watriquet de Couvin	22	9	15
Paris, BnF fr. 2183	Watriquet de Couvin	20	5	5
Paris, Arsenal 3525	Watriquet de Couvin	28	10	17
Bruxelles, KBR 11225-7	Watriquet de Couvin	11	3	3

Afin qu'on puisse juger du caractère généralement intempestif et systématique de ces mentions onomastiques inventoriées, et ce proportionnellement à la taille de chacune des collections, nous avons signalé le nombre de poèmes qu'on trouve dans chaque compilation auctoriale de chaque *codex*, de même que le nombre de pièces qui, dans ces compilations, sont « signées », c'est-à-dire qui contiennent au moins une mention du nom de l'auteur. La répartition exacte des pièces signées dans les collections est donnée dans les listes situées en annexe recherche I.

Cet inventaire ne restitue évidemment pas les nombreuses particularités éditoriales qui caractérisent les différentes collections autoriales sondées. Divers éclaircissements s'imposent donc afin de mieux lire les données récoltées, et d'apprécier les nuances dans la force et l'intensité des inscriptions onomastiques propres à chaque copie et, plus précisément, à chaque collection. Car tout comme on pouvait établir une typologie sommaire des degrés d'organicité des recueils, il est possible de distinguer plusieurs cas de figure concernant la répartition et le rôle des inscriptions onomastiques au sein du groupe plus général des collections autoriales retenues. Deux facteurs, à savoir la continuité et la systématisme, doivent servir à établir cette seconde typologie graduelle des compilations d'auteur basée sur la manière dont les mentions du nom du poète y sont disséminées.

Parmi les 31 collections conservées dans les 25 manuscrits retenus, on peut d'abord distinguer les 14 compilations que le texte et le périphrase des *codices* présentent comme des séries continues de pièces explicitement associées à un même nom d'auteur⁵¹⁵. De tels ensembles éditoriaux constituent assurément le « centre de gravité » du corpus, puisqu'on y observe le déploiement d'une logique attributive aussi indubitable que systématique et répétitive. Dans la plupart de ces cas, la collection auctoriale est annoncée et attribuée par une ou plusieurs indications périphrastiques qui fédèrent un ensemble de poèmes placés les uns à la suite des autres dans le manuscrit. Ces indications périphrastiques, qui prennent soit la forme d'une rubrique introductive (ou conclusive), soit

⁵¹⁵ Ces compilations sont, par auteur et par manuscrit : Rutebeuf dans le BnF fr. 837 ; Baudouin de Condé dans le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal ; Jean de Condé dans le BnF fr. 1446 ; Baudouin de Condé et Jean de Condé dans le manuscrit Arsenal 3524 ; Baudouin de Condé dans le BnF fr. 1634 ; Adam de la Halle dans le BnF fr. 25566 ; Geoffroi de Paris et Jean de Lescurel dans le BnF fr. 146 ; Nicole Bozon dans le manuscrit Londres, BL, Additional 46919 ; Watriquet de Couvin dans le BnF fr. 14968, le BnF fr. 2183 et le manuscrit 3525 de la Bibliothèque de l'Arsenal.

celle d'une entrée dans une table des matières, s'ajoutent à la quantité parfois extrêmement abondantes d'inscriptions autoriales contenues dans le texte et le péritexte de chaque poème individuel. Elles doivent être interprétées dans un premier temps comme une manière de rendre bien évidente l'attribution des poèmes non signés des collections qu'elles fédèrent autour de l'identité d'un poète unique.

On peut songer à l'exemple, mainte fois relevé, du BnF fr. 837, dont une rubrique située au fol. 283v du recueil et copiée par la même main que le texte, annonce le nom du poète dont les *dits* sont copiés : *Ci commencent li dit Rustebuef*. À la fin de la série de 30 poèmes dont 14 renferment non moins de 27 signatures, un *explicit* rappelle (fol. 332v) ce que le péritexte introductif avait déjà rendu évident : *Expliciunt tuit li dit Rustebuef*. Selon une logique semblable, le manuscrit de Paris, Arsenal 3524 introduit la collection des poèmes de Baudouin de Condé par la rubrique suivante : *Ci commencent aucun des dis Bauduin de Condeit* (fol. 1r). À la fin de la collection, une autre rubrique annonce d'abord la transition d'un auteur à l'autre : *Ci finent li dit Bauduin de Condeit et commencent après li Jehan son fil* (fol. 50v). Puis une rubrique vient annoncer une fois de plus le nouvel ensemble auctorial et dont voici le début : *Ci commencent aucun des dis Jehan de Condeit* (fol. 51r). Là encore, ce péritexte s'ajoute aux 6 inscriptions autoriales déjà contenues dans la partie Baudouin et les 24 que renferment la section Jean. D'autres compilations consacrées à Baudouin de Condé sont pourvues d'un système analogue ; dans le manuscrit Arsenal 3142, on trouve au fol. 300v la rubrique suivante : *Ci commencent li dit Bauduin de Condé*. Suivent alors 20 poèmes, dont la solidarité est assurée par le fait que, outre les 6 signatures qu'on trouve dans les *dits*, le poème qui suit directement la série (fol. 320r) met en scène une nouvelle figure auctoriale, le philosophe Sénèque en personne, dont les *Proverbes* concluent le *codex*. Baudouin ne fait pas (ou plus) l'objet de ce traitement dans le BnF fr. 1446, mais une des parties de la collection auctoriale de Jean, si. Au fol. 165r, c'est-à-dire en tête de la seconde série de poèmes consacrés au poète, une rubrique écrite par la même main que le texte indique : *Chi commencent li dit que jehans de co(n)dé a fais*. Dans cette seule unité codicologique qui contient 23 poèmes, le nom de l'auteur apparaît à dix occasions. Enfin, deux des recueils de Watriquet de Couvin, le BnF fr. 14968 et le BnF fr. 2183 sont eux aussi dotés d'une

rubrique attributive qui concerne, de fait, l'intégralité des poèmes dans chacun de ces ouvrages :

BnF fr. 14968, fol. 1v : *Veschi comment Watriques sires de verioli baille et presente touz ses meilleurs diz en escrit a monseigneur de Blois son maistre premierement le miror aus dames.*

BnF fr. 2183, fol. 1r : *Ci comencent li dit Watriket menestrel du conte de Bloys premierement li dis de la nois.*

Dans ces deux cas, la collection auctoriale occupe la totalité du *codex* où elle est transcrite. Là encore, le nom de l'auteur est également répété dans les textes individuels, soit 14 fois (dans 22 poèmes) dans le manuscrit BnF fr. 14968 et 4 fois (dans 20 poèmes) dans le BnF fr. 2183, générant pour le moins un effet d'abondance et de densité des inscriptions onomastiques au sein des ouvrages.

La seconde situation qui se présente assez fréquemment n'est que légèrement différente, puisque l'attribution d'une collection auctoriale n'est pas garantie par une rubrique, mais plutôt par une entrée dans une table des matières située au début du *codex*. Il en va ainsi de la table introductive du BnF fr. 146, qui annonce tour à tour les *Dits* de Geoffroi de Paris (fol. Br : *[I]tem plusieurs diz de mestre Geffroi de paris*) comme un ensemble solidaire et ceux de Jean de Lescurel (fol. Bv : *Item balades et rondeaux et diz entez entez sur refroiz de rondeaux, lesquiex fist Jehannot de Lescurel*). La table du BnF fr. 1634, copiée par le même scribe responsable de la transcription du reste du recueil, rassemble sous un même ensemble une série de 10 « *dis Baudoyens de Condé* » (fol. 1r) dont il fournit les coordonnées individuelles exactes, et annonce de nouveau, fol. 58r, le début de la collection : *Ci commencent li dit Baudouins de Condet et premièrement des predoumes*. Enfin, dans le Londres, BL, Additional 46919, la table latine datant de la fin du XIV^e siècle confère une cohérence rétrospective à la collection des pièces de Nicole Bozon par l'entremise de deux entrées différentes, à savoir l'entrée 6 (*Item, tractatus diversi fratris Nich. Boson, de ordine minorum, de passione et de amore, in gallico.* ; fol. 1r) et l'entrée 8-9 : *Item, tractatus qui dicitur « Currus Boson » et similitudo mulierum ad picam, et alia in gallico.* ; fol. 1r).

Bien entendu, il faut tout de suite souligner que ces collections présentent ce que l'on pourrait nommer des « irrégularités » au regard des critères de continuité et de

répétitivité choisis. Si l'on veut être tout à fait exact, la série de poèmes de Baudouin de Condé du BnF fr. 1634 est en effet interrompue, puisqu'après les neuf poèmes annoncés par la table, la *Voie de Paradis*, attribuée à Rutebeuf, précède les *Vers de Droit* attribués à Baudouin de Condé par l'incipit du fol. 90r (*Ce sont li vers de droit Bauduin de Condé*) ainsi que par la table des matières du fol. 1r (*It[em] li ver Baudoyne de Condé*). Il reste que le recueil contient et présente une série continue de neuf poèmes contenant quatre inscriptions autoriales.

D'autre part, on aura remarqué que la table des matières, tardive au demeurant, du manuscrit Londres, BL, Additional 46919, contient deux entrées qui signalent deux collections distinctes consacrées à Bozon. La première désigne en fait les cinq poèmes réunis des fol. 38r à 51r, tandis que la deuxième renvoie aux cinq textes des fol. 66r-75v. Les pièces des fol. 38r à 51r sont cependant systématiquement dotées d'une inscription onomastique. Ce n'est pas le cas pour la « deuxième collection », où seuls trois des cinq poèmes contiennent une inscription autoriale. En outre, la table n'attribue pas à Bozon les deux sermons signés au fol. 82r et 84r. Là encore, par souci d'exactitude, on peut donc préciser que le cœur de la collection autoriale, parfaitement continue, se trouve en fait aux fol. 38r-51r.

Enfin, outre l'attribution de la table des matières, la collection consacrée à Jean de Lescurel dans le BnF fr. 146 ne possède qu'une seule inscription autoriale en son sein, sous la forme d'un accrostiche que le copiste ne met pas vraiment en valeur d'un point de vue éditorial, mais qu'il appartient à Nigel Wilkins d'avoir identifié⁵¹⁶. On trouve davantage de manifestations d'un même nom d'auteur dans la série dédiée à Geoffroi (3 inscriptions dans les 8 poèmes de la collection). À l'exception du cas de Jean de Lescurel, dont l'exemple est surtout mentionné ici que parce que le manuscrit BnF fr. 146 contient également les poèmes de Geoffroi, les critères de continuité des collections autoriales et de répétitivité des inscriptions onomastiques ne sont pas compromis par ces observations. Mais ils peuvent attirer l'attention sur la nature parfois plus trouble et irrégulière de certaines stratégies attributives dans les compilations d'auteurs qu'on a choisi de retenir.

⁵¹⁶ *Pièce n° 29* (fol. 59v) ; si l'on prend la première lettre de chacun des vers de cette pièce, on obtient la phrase suivante : **DAME, JEHAN DEL, DAME, ESCUREL V-DAME-OVS SALUE, DAME**. Voir *The Works of Jehan de Lescurel*, éd. par Nigel Wilkins, American Institute of Musicology, coll. « Corpus mensurabilis musicae », 1966, p. I et 18.

D'ailleurs, on note que la majorité des collections auctoriales du corpus sont dépourvues de péritexte englobant qui en garantiraient l'attribution à un auteur précis. Certes, on ne doit pas écarter l'hypothèse de l'existence de tables des matières, de feuillets de garde, de couvertures médiévales ou d'autres systèmes péritextuels aujourd'hui disparus, mais qui permettaient peut-être aux lecteurs médiéval de connaître l'auteur d'une collection donnée. Surtout dans le cas des manuscrits factices, l'idée peut paraître séduisante. Dans le chapitre 8, consacré à la réception de Watriquet de Couvin, on pourra voir de quelle manière un *codex* pourtant dépourvu de rubrique explicitement fédératrice, le manuscrit de Paris, Arsenal 3525, a pu être désigné et reçu, à l'instar d'autres *codices*, comme « un Watriquet », signe que le nom de l'auteur en était venu à désigner le contenu d'un livre. Mais elle ne doit pas servir à compenser de façon trop commode les effets de discontinuité qui existent désormais dans les recueils.

Encore peut-on relativiser ces effets dans plusieurs *codices* qui, en l'état, semblent privés de ce type de péritexte mais contiennent néanmoins une série auctoriale qui voit sa continuité garantie par le fait que chaque pièce qui la compose est pourvue d'une signature. C'était apparemment le cas de la collection des cinq compositions signées par Jacques de Baisieux, qui se faisaient suite dans le manuscrit disparu de Turin. C'est également celui du manuscrit de frère Angier, dont les deux poèmes sont constellés de mentions du nom de l'auteur, sous la forme de « frater A. » ou Angier.

Parfois, une mention attributive, voire une liste bibliographie complète inscrite dans le texte d'un poème peut servir à garantir l'unité d'une collection autour d'une figure d'auteur donnée. Le manuscrit Arsenal 3142, qui contient par ailleurs un péritexte englobant pour la collection des *dits* de Baudouin de Condé, s'ouvre ainsi sur une liste des œuvres d'Adenet, fournie par le poète lui-même :

Je qui fis d'Ogier le Danois
Et de Bertain qui fu ou bois,
Et de Buevon de Commarchis
Ai un autre livre repris (*Cléomadès*, v. 5-8, fol. 1r)

Les deux pièces non signées du recueil, *Berte* et *Buevon*, sont alors associées à l'auteur de *Cléomadès* et *Ogier*, et ce même si *Buevon* semble, comme on l'a vu, avoir été isolé du reste de la collection dès l'époque de la conception du manuscrit. En l'état, la

collection contient cinq inscriptions onomastiques. De façon semblable, le recueil Nottingham, UL Mi LM 6 présente, malgré son état lacunaire, une collection de six poèmes qui sont tous explicitement signés par Gautier le Leu (sept inscriptions autoriales). Aujourd'hui lacunaire, *Les Sohais*, qui ouvre la collection, est dépourvu de prologue. Charles Livingston suppose qu'il « aurait pu figurer le nom de l'auteur⁵¹⁷ » dans ces vers. Probable, cette hypothèse n'enlève rien à la continuité et la systématisme des 6 autres poèmes, qui est confirmée par le fait que le poète s'attribue, dans le texte des *Deus vilains*, la composition de *Connebert*, copié plus loin dans la série : « Gautiers qui fist *De Connebert* (*Deus vilains*, v. 1, fol. 343r) ». Il y a bel et bien eu volonté de construire une collection consacrée à un même Gautier qui se nomme systématiquement et clairement.

Certaines compilations d'auteurs constituées de pièces exclusivement signées peuvent être brièvement interrompues par des pièces qui en compromettent la parfaite continuité. Dans la section *W* du BnF fr. 25566, quasiment toutes les pièces des fol. 10r à 68r sont attribuées à Adam dans le texte, dans les rubriques et dans la table originale du *codex*, pour atteindre le nombre vertigineux de 101 mentions onomastiques. Mais la série est toutefois interrompue à deux reprises⁵¹⁸. Même si, comme on l'analysera, le *Jeu du Pèlerin* (fol. 37r-39r) porte certes sur l'œuvre d'Adam et contribue à assurer une cohérence bibliographique à la collection, il n'est pas tout à fait présenté comme un poème de l'auteur. Enfin, les *Vers de l'amour* (fol. 65r-66v), non signés et non attribués, viennent une fois de plus interrompre la « fièvre attributive » de cet ensemble auctorial.

Toujours dans ce même souci d'exactitude, il faut relever que, dans le manuscrit de Londres, BL, Cotton Nero A.V., les deux poèmes contenant six signatures de Philippe de Thaon sont brièvement interrompus par le « *short computational text*⁵¹⁹ » latin du fol. 40v. Le fait que la « copie de Guiot », présente une série de quatre poèmes signés contenant en tout huit inscriptions autoriales de Chrétien de Troyes d'une part (fol. 1r-105r), et le *Conte du Graal* (fol. 361r-394v) dans une tout autre section du recueil s'explique, comme on l'a vu, par la nature cumulative du BnF fr. 794.

⁵¹⁷ Charles Livingston (éd.), *Le Jongleur...*, *op. cit.*, p. 141.

⁵¹⁸ Un cas-limite est constitué par la strophe pascalle latine qui suit les chansons et les jeux-partis dans le recueil. Voir Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 9.

⁵¹⁹ Philippe de Thaon, *Comput...*, éd. par Ian Short, *op. cit.*, p. 2.

Tout comme on ne doit pas chercher à minimiser ces interruptions, on ne doit donc pas non plus supposer qu'elles éclipsent les efforts répétés et parfois considérables d'inscrire l'identité des poètes dans les collections mentionnées. Cette proposition s'applique d'ailleurs à l'ensemble des compilations autoriales du corpus qui sont dépourvues de rubrique attributive et fédératrice. Sans se substituer à la liste des pièces signées et des inscriptions autoriales par pièce contenue en annexe recherche I, il peut être utile de distinguer deux ensembles parmi ces collections autoriales « discontinues ».

On peut ranger d'un côté les collections dans lesquelles les pièces signées sont interrompues par une ou plusieurs pièces qui, dans leur état actuel, sont soit adespotes (dépourvues de toute attribution), soit anonymes (impossibles à attribuer, même d'un point de vue moderne, avec le concours d'autres témoins manuscrits). Il s'agit là de la majorité des recueils. Il n'est pas nécessaire d'énumérer tous ces *codices*, mais on peut tout de même préciser que nous avons procédé à un examen des pièces dans le but de vérifier le caractère adespote des pièces interrompant une série de poèmes signés par un auteur *du point de vue du manuscrit*. Par exemple, les deux poèmes qui séparent la *Vie de Sainte Marie-Madeleine* des autres pièces associées au nom de Guillaume dans le BnF fr. 19525 sont dépourvus d'inscription onomastique. L'*Enseignement sur le Pater Nostre* des fol. 72v-82r est certes attribué à *Meistre Adam de Eccestre* (soit le franciscain Adam d'Exeter) dans le manuscrit Cambridge, Pembroke College 112, mais il est adespote et dépourvu de rubrique dans le BnF fr. 19525⁵²⁰. Le poème *De confession* des fol. 82v-86v, édité par Tony Hunt sous le titre *The Commandments*⁵²¹ est quant à lui parfaitement anonyme. Ces deux pièces créent donc certes une certaine discontinuité dans la série de pièces clairement attribuées à Guillaume, mais elles n'introduisent pas non plus de nouvelle figure d'auteur au sein de la section.

Mais d'autre part, il existe des *codices* dans lesquels une série de poèmes signés par un poète se voit coupée par une pièce attribuée à un tout autre auteur. Ce second type de manuscrits est minoritaire dans le corpus, il s'agit de la collection de Pierre de Beauvais dans le Grand Recueil de la Clayette, de la compilation de poèmes de Rutebeuf

⁵²⁰ "*Cher alme*": *Texts of Anglo-Norman piety*, éd. par Tony Hunt, trad. par Jane Bliss, Trempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, coll. « The French of England translation series », 2010, p. 78.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 320-341.

dans le manuscrit Bruxelles, KBR 9411-26 et du manuscrit de Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18).

Force est de constater que la collection auctoriale de Rutebeuf dans le manuscrit Bruxelles, KBR 9411-26, par exemple, n'est pas annoncée au moment où est copiée *La Disputaison du croisé et du décroisé*, un texte qui demeure dépourvu d'inscriptions onomastiques, et dont l'illustration dans le manuscrit présente les deux personnages du poème, et non une quelconque figure d'auteur⁵²². La « section Rutebeuf » n'est pas non plus clôturée par un *explicit* qui annoncerait la fin de la *Repentance Rutebeuf* ou encore de la série auctoriale dans son ensemble. En l'état, le texte est d'ailleurs dépourvu de titre et, comme l'a souligné Yasmina Foehr-Janssens, l'illustration qui l'introduit est en grande partie semblable à celle du texte suivant, qui introduit le *Miserere* du Reclus de Molliens (lui aussi dénué de rubrique)⁵²³. Ce n'est que parce que le BnF fr. 837 attribue par ailleurs ces œuvres que l'on croit savoir qu'on a affaire à des textes du poète.

La « véritable » collection auctoriale est celle consacrée à Baudouin dans l'ouvrage. Certes, elle n'est pas, elle non plus, annoncée par un périphrase fédérateur qui en délimiterait explicitement les contours. Cependant, la présentation de cette section, qui occupe la dernière partie du *codex* (fol. 111r-141v), diffère explicitement de celle du reste des textes. Alors que chaque pièce était introduite par une miniature jusqu'alors dans le recueil, la collection de 16 poèmes de Baudouin n'est introduite que par une seule miniature (fol. 111r), représentant un maître, assis, dispensant son enseignement à un auditeur aristocratique⁵²⁴. Le reste des pièces est donc annoncé par des rubriques et des lettrines, ce qui renforce l'impression d'hétérogénéité et de singularité de cet ensemble par rapport au reste du recueil. Parmi ces lettrines, on se doit d'ailleurs d'évoquer celle qui introduit l'attribution contenue au v. 1 du *Conte du Pélican* (fol. 116r) : « Cieus q(u)i trouva dou wardecors »⁵²⁵. Le périphrase du manuscrit suggère bel et bien une continuité auctoriale entre les pièces, puisque le *Conte du Gardecors* est copié juste avant le *Conte du Pélican* dans le *codex*. Enfin, on remarque que la section s'ouvre et se ferme par des pièces contenant des mentions onomastiques (*Le Conte du Pel* et le *Conte de l'Avare*),

⁵²² Yasmina Foehr-Janssens, « Variations... », art. cit., p. 118, fig. 8.

⁵²³ *Ibid.*, p. 120, fig. 12 et 13.

⁵²⁴ Yasmina Foehr-Janssens, « Variations... », art. cit., p. 105 et p. 126, fig. 24.

⁵²⁵ Céline Van Hoorebeek, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 136.

contribuant à garantir l'attribution de cet ensemble éditorial à Baudouin, qui contient au total six mentions de son nom.

Le manuscrit de Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18) peut être aussi mentionné ici, même s'il pourrait être argumenté que l'interruption onomastique que subit sa collection auctoriale n'en est pas une. *Li dis du koc (des .III. estas dou monde)* (fol. 145r-146v), qu'on attribue à Jean grâce au témoignage d'autres manuscrits, est adespote dans le recueil. Il est suivi de *Li confiesse et le pelerinaige Renart* (fol. 146v-149v), anonyme, puis du *Dis des .VIII. blasons*, qui contient l'inscription auctoriale d'un Jehan de Batery (fol. 149v-152r). Le recueil transcrit ensuite sept poèmes systématiquement signés par Jean, puis alterne entre groupes de pièces anonymes et regroupements signés par Jean de Condé, pour un total de 20 inscriptions onomastiques.

Toutes contenues dans une même unité codicologique, les pièces du *codex* BnF nouv. acq. fr. 13521 attribuées à un dénommé « Pierre » ne constituent pas un bloc de textes copiés intégralement les unes à la suite des autres. Même si la plupart des textes qui interrompent la série demeurent anonymes dans le recueil, des ruptures autoriales sont tout de même créées par la *Vie de Sainte Marguerite* (fol. 19r-21v), signée comme on l'a vu par « Fouques » au v. 485, et encore par l'*explicit* de la *Bible* de Guiot au fol. 59v : *Explicit biblioteca Guiot de Provins*. En faveur de la continuité de l'ensemble, on note que le manuscrit intègre, aux v. 1-2 *Des Troies Maries* (fol. 67r-68r), une référence rétrospective à l'activité poétique de l'auteur : « Pierres qui fist de Charlemene / Et mist ou [mont] descrire paine ». Ces vers sont d'autant plus mis en valeur dans le recueil que le « P » de Pierre est une lettre de 10 UR. Et il n'est pas invraisemblable de supposer, comme le faisait Paul Meyer, qu'il s'agit d'un renvoi à la *Chronique du Pseudo-Turpin* copiée plus tôt dans l'unité codicologique (fol. 43r-56r), ainsi qu'à la *Mappemonde*, transcrite aux fol. 59v-64v⁵²⁶. On peut donc bel et bien parler d'une collection auctoriale à inscriptions onomastiques fortes, du fait que le nom du poète demeure une présence insistante dans l'ensemble de la section, qui compte aujourd'hui

⁵²⁶ Annie Angremy propose en effet de lire le v. 2 du poème comme un renvoi à *La Mappemonde*. Voir Annie Angremy, « La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais », *Romania*, t. CIV, n° 415, 1983, p. 336.

dix inscriptions, et qui en comptait très probablement 14 lorsque le *codex* était complet⁵²⁷.

Comme le soulignait jadis Paul Meyer⁵²⁸, il est en effet probable que le *codex* ait contenu quatre références supplémentaires au nom de l'auteur, situées dans deux poèmes désormais lacunaires, à savoir la *Mappemonde*, déjà signé en son début, et la *Diète du corps et de l'âme*, bref poème édifiant qui, aujourd'hui, est dénué de nom d'auteur dans le recueil. Au fol. 64v, le texte de la *Mappemonde* s'interrompt après ce qui correspond au v. 844 de l'édition d'Annie Angremy (« Qui part nuit art, s'a non Chimere »). Il manquerait donc les 110 derniers vers du poème qui, tels qu'ils ont été conservés dans le manuscrit de Rennes, BM 593, contiennent une référence à « Pierres » v. 945 et une autre à « Perron », v. 949⁵²⁹. Édités par Paul Meyer d'après le BnF fr. 834⁵³⁰, les 86 vers disparus de la *Diète du corps et de l'âme* renferment, comme dans le poème précédent, une mention de « Pierres » (v. 1) et une de « Perron » (v. 39). Dans le BnF fr. 834, le « P » de Pierres est une lettrine de 6 UR. Peut-on en conclure que le manuscrit BnF nouv. acq. fr. 13521 procédait à une mise en valeur semblable du nom de l'auteur ?

Ce type de comparaison des collections autoriales et des recueils entre eux constitue cependant un outil qu'on se doit de manier avec une grande précaution au sein d'une étude qui porte en premier lieu sur la manière dont des figures d'auteurs sont bâties et produisent du sens dans les manuscrits médiévaux. Car le collationnement des sources codicologiques dessine justement une réalité qui transcende les frontières du recueil individuel. Et cette réalité constitue traditionnellement le champ d'investigation des philologues et des historiens du livre, généralement préoccupés par un impératif d'authentification, d'attribution et d'édition des textes. Selon cette perspective, la mise en parallèle des sources est l'un des moyens dont disposent les spécialistes pour reconstruire des œuvres et des figures d'auteurs qui leur sont associées d'un point de vue panoptique et moderne. Or on peut rappeler une fois de plus que la présente démonstration ne partage

⁵²⁷ Nous revenons sur ces textes et ces attributions plus loin dans cette introduction, dans la présentation des collections autoriales de Pierre de Beauvais.

⁵²⁸ Paul Meyer, « Notice sur deux anciens manuscrits... », art. cit., p. 35-40.

⁵²⁹ Annie Angremy, « La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais (2^{ème} article) », art. cit., p. 487.

⁵³⁰ Paul Meyer, « Notice sur deux anciens manuscrits... », art. cit., p. 37-40.

pas cet impératif, et qu'elle ne s'intéresse aux questions d'attribution que de la perspective très précise des manuscrits à collections autoriales eux-mêmes.

Cela ne signifie pas qu'il faille ignorer la part d'invariance qu'on observe dans les différentes collections autoriales où un même nom de poète peut être associé à une même série de textes dans divers manuscrits. La prise en compte de cette stabilité textuelle peut notamment participer à une meilleure compréhension de la genèse et même du sens du phénomène des compilations autoriales dans les manuscrits de langue d'oïl. Mais il convient de rappeler qu'elle ne sera abordée ici que dans la mesure où elle informe la construction de figures d'auteurs en tant que phénomènes signifiants dans des recueils qui compilent des œuvres présentées comme les leurs. Dans un souci de clarification, nous offrirons donc, dans les dernières pages de cette introduction, un survol synthétique et panoptique des *corpora* d'auteurs dégagés en fonction des attributions manuscrites inventoriées. C'est dans ce contexte qu'on pourra mettre une première fois en parallèle les attributions des mêmes pièces à un même nom d'auteur dans des recueils différents. En outre, cette synthèse permettra également de revenir sur les attributions proposées par la critique moderne, afin de bien les distinguer des attributions médiévales proposées par les recueils à compilations d'auteurs.

Présentation synthétique des collections autoriales dégagées

Il est utile de présenter, ne serait-ce que sommairement, l'œuvre des 17 auteurs du corpus telle qu'elle se dessine dans les manuscrits eux-mêmes, afin de rappeler l'existence des textes associées aux figures d'auteurs les moins connues, telles frère Angier, Nicole Bozon ou Jacques de Baisieux, que seuls leurs éditeurs et une poignée de spécialistes semblent véritablement connaître. Quant aux poètes davantage renommés, cela doit également contribuer à remettre en perspective les certitudes concernant les pièces qui leur sont désormais associées dans les éditions critiques modernes. S'ils siègent désormais en tête de leurs « œuvres complètes », établies de manière scientifique par les philologues, Adam de la Halle, Rutebeuf ou encore Chrétien de Troyes sont également des noms autour desquels se sont bâtis des ensembles textuels à l'époque médiévale. Ce sont ces ensembles qui nous intéressent ici.

De fait, il ne s'agira pas de tenter d'établir une liste des œuvres complètes des poètes d'un point de vue philologique ni de s'occuper de problèmes d'authenticité. D'ailleurs, les manuscrits à collections autoriales ne se présentent que rarement comme des *opera omnia*, à l'exception du BnF fr. 837. Ce sont tout simplement les ensembles textuels associés à un auteur tels qu'ils existent dans les manuscrits qu'il s'agira désormais de mettre en lumière ici. On constatera, mais on n'analysera pas dans cette section la diversité générique et formelle qu'on observe au sein des collections et dans les collections les unes par rapport aux autres. La question de la typologie des poèmes de telle ou telle collection fera en effet l'objet d'analyses et de remarques dans les parties subséquentes de notre travail.

Angier, Jacques de Baisieux, Jean de Lescurel

Tout d'abord, quelques-unes des compilations autoriales retenues mettent en série des poèmes signés par des poètes dont elles sont les seules à attester l'existence. On ne trouve aucune trace de Frère Angier, parfois aussi nommé « *Frater A.* », en dehors du BnF fr. Paris, BnF fr. 24766 et des deux poèmes hagiographiques qu'il signe. Un certain nombre de pièces en latin, copiées de sa main, pourraient être de lui, mais ses œuvres signées ne sont qu'au nombre de deux : une traduction-adaptation en octosyllabes à rimes plates des *Dialogues de Grégoire le Grand*⁵³¹, auquel l'auteur ajoute un certain nombre de digressions de son crû, ainsi qu'une adaptation en français de la *Vie de Saint Grégoire*⁵³², elle aussi en octosyllabes.

L'« œuvre » de Jacques de Baisieux⁵³³ constitue un cas de figure analogue, mais au destin plus dramatique. Composée de cinq poèmes signés, elle a intégralement disparu en même temps que le manuscrit turinois qui la conservait lors de l'incendie de 1904. Elle se constituait premièrement d'un conte courtois⁵³⁴, narrant les exploits accomplis par un chevalier anonyme pour une dame lui ayant offert de se battre pour elle vêtu d'un

⁵³¹ *Les Dialogues de Grégoire le Grand*, éd. par Renato Oregano, *op. cit.*

⁵³² Paul Meyer, « La Vie de Saint Grégoire... », art. cit.

⁵³³ Patrick A. Thomas (éd.), *L'œuvre de Jacques de Baisieux*, *op. cit.*

⁵³⁴ Cette dénomination est reprise de Romaine Bonvin, « Le sang sur le vêtement : Étude sur le conte *Des Trois chevaliers et du chainse*, *Médiévales*, n° 11, 1986, p. 67, n. 1. L'auteure précise à juste titre que l'appellation « nouvelle » adoptée par Patrick Thomas à la p. 34 de son édition n'est pas contenue dans le texte, et préfère suivre l'usage du v. 18 du prologue du poème, qui emploie le verbe « conter ».

simple « chainse » (*Des trois chevaliers et del chainse*, fol. 99v-101v). Elle incluait ensuite deux *dits* allégoriques, l'un sur la signification morale des propriétés de l'épée (*Li dis de l'espée*, fol. 101v-103r) et l'autre sur le « fief » symbolique de l'amour chrétien (*C'est des fiez d'amurs*, fol. 103r-107r), ainsi qu'un poème glosant les lettres de la Vierge Marie (*C'est un dis sor les .V. letres de Maria*, fol. 107r-108v). Enfin elle se concluait avec un fabliau racontant le tour joué par un prêtre prospère, mais mourant, à deux frères Prêcheurs cupides (*C'est li dis de la vescie à prestre*, fol. 108r-110v).

Le corpus de rondeaux, de ballades et de *dits entés* portant sur l'amour et annonciatrices, comme les mélodies du *Roman de Fauvel*, de *l'ars nova* associées au nom de Jean de Lescurel est, lui aussi, exclusif au BnF fr. 146⁵³⁵.

Adenet le Roi

Parfois, une collection auctoriale peut être la seule à rassembler de façon exhaustive des textes attribués à un auteur qui se retrouvent par ailleurs copiés de manière isolée dans d'autres manuscrits médiévaux. Le manuscrit Paris, Arsenal 3142 n'est pas l'unique manuscrit des œuvres d'Adenet le Roi, mais il est le plus complet, et ce, d'après son propre inventaire conservé au début du *Cléomadès*. Le premier de ces textes, *Cléomadès* (fol. 1r-72r), est un roman d'un peu moins de 20 000 octosyllabes à rimes plates, contenant en outre sept insertions lyriques⁵³⁶. Tirant son contenu narratif des *Mille et une nuits*⁵³⁷, il raconte les aventures merveilleuses de Cléomadès, fils du roi d'Espagne Marcadigas, vécues par l'entremise d'un cheval de bois volant⁵³⁸. Chanson de geste d'environ 8000 vers organisés en laisses décasyllabiques monorimes, les *Enfances Ogier* reprend en l'augmentant la matière de la *Chevalerie Ogier* (fin XII^e-début XIII^e siècle)⁵³⁹ portant spécifiquement sur les exploits militaires de jeunesse du pair de France, Ogier le

⁵³⁵ Édition avec facsimilé et partitions : *The Works of Jehan de Lescurel*, éd. par Nigel Wilkins, *op. cit.*. Voir aussi *Chansons, Ballades et Rondeaux de Jehannot de Lescurel, poète du XIV^e siècle*, éd. par Anatole de Montaigon, Paris, 1855.

⁵³⁶ Sur ces compositions, voir Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. V, *Cléomadès*, *op. cit.*, vol. 2, p. 675-692.

⁵³⁷ Aurélie Houdebert, « L'histoire du cheval d'ébène, de Tolède à Paris... », art. cit.

⁵³⁸ Pour un résumé détaillé de l'œuvre, voir Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. V, *Cléomadès*, *op. cit.*, vol. 2, p. 583-603.

⁵³⁹ *La Chevalerie Ogier*, tome I, éd. par Muriel Ott, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2013.

Danois⁵⁴⁰. *Berte aus grans piés* est un poème épique de 144 laisses d'alexandrins monorimes. Comme son titre l'indique, il se concentre principalement sur les aventures des deux parents de Charlemagne, Berthe et Pépin, depuis leur rencontre jusqu'à l'entrée triomphante de la reine dans un Paris en liesse⁵⁴¹. Composition laissée inachevée dans le manuscrit qui en est le seul témoin⁵⁴², *Buevon de Conmarchis* est une chanson de geste de 122 laisses d'alexandrins monorimes. Elle remanie en partie la *Geste Aymeri* pour se concentrer principalement sur les exploits militaires des deux petits-fils du légendaire chevalier narbonnais.

Philippe de Thaon

Semblable en apparence, la situation de Philippe de Thaon est rendue plus complexe par les efforts récents d'associer un certain nombre de poèmes anonymes à cet auteur. Les deux poèmes du Cotton Nero AV sont les seuls où il donne son nom. Le premier est le *Comput*, une série d'interprétations étymologiques et allégoriques-morales des mois de l'année et des signes du zodiaque en hexasyllabes, lointaines héritières du *De temporum ratione* de Bède le Vénérable, originellement conçu pour calculer la date de Pâques. Le second est une traduction en hexasyllabes du *Physiologus*, intitulée le *Bestiaire*. Premier de sa sorte en langue d'oïl, ce poème associe lui aussi à chaque animal des propriétés allégoriques.

Différents spécialistes ont en outre cherché à attribuer d'autres poèmes anonymes à Philippe. Ce dernier serait l'auteur d'un *Livre de Sibylle*, d'une *Desputeisun del cors e de l'arme*, de *Divisions del mund*, ainsi que de deux *Lapidaires*, notamment parce que le *Bestiaire* se conclut par l'insertion de considérations sur les pierres en octosyllabes qui rappellerait effectivement les deux *Lapidaires* non signés qu'on tend désormais à associer à Philippe⁵⁴³. Mais aucune de ces œuvres ne semble avoir fait partie du manuscrit de

⁵⁴⁰ Pour un résumé de l'œuvre, voir Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. III, *Les Enfances Ogier*, op. cit., p. 9-18. Pour une analyse des liens entre les *Enfances* et la *Chevalerie Ogier*, voir p. 19-53.

⁵⁴¹ Le poème est résumé dans Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. IV, *Berte aus grans piés*, op. cit., p. 9-15.

⁵⁴² Le poème s'interrompt juste avant une bataille. Voir le résumé par Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. II, *Buevon de Conmarchis*, op. cit., p. 9-16.

⁵⁴³ Le changement de mètre est annoncé aux v. 2889-2890 de l'édition Walberg : « Or voil [je] mon metre muër / Pur ma raisun mielz ordener ». Sur ces questions d'attribution, voir Hugh Shields, « Philippe de Thaon... », art. cit., p. 455-477 et « More poems by Philippe de Thaon? », dans Ian Short (dir.), *Anglo-*

Londres, BL, Cotton Nero A.V. qui, en l'état, demeure l'unique *codex* s'efforçant ainsi de rassembler des poèmes explicitement associés au nom de Philippe de Thaon⁵⁴⁴.

Geoffroi de Paris

De même, les deux textes latins (*De Alliatis*, et *De la Création du Pape Jehan*⁵⁴⁵), et quatre poèmes français (*Les Avisemens pour le Roy Loys*, *Du Roy Phelippe qui ores règne*, *Un songe*, *Des Alliés*, *De la Comète et de l'Eclipse de la Lune et du Soulaïl*⁵⁴⁶) associés à Geoffroi de Paris dans le BnF fr. 146 n'apparaissent nulle part ailleurs que dans ce *codex*. Cette collection de poèmes versifiés au schéma strophique et métrique variable⁵⁴⁷ contient des considérations sur l'actualité politique du royaume de France au moment même où sont composés les poèmes, sur la signification allégorique d'événements astrologiques et scientifiques récents, ainsi que des songes allégoriques. Par ailleurs, bien que des critiques aient voulu faire de Geoffroi l'auteur de la *Chronique métrique* qui est copiée en fin de recueil, ni le texte, ni le péri-texte du *codex* ne procèdent à une telle attribution⁵⁴⁸. Enfin, l'idée selon laquelle trois poèmes signés par un dénommé « Gefroi » dans le BnF fr. 24446 (*Le martyre de saint Bacchus*, *Le dit des patenostres* et le *Dit des, mais*, dont deux sont copiés l'un à la suite de l'autre dans le recueil) serait à attribuer au même Geoffroi de Paris n'a pas suscité l'unanimité au sein de la critique⁵⁴⁹.

Guillaume le Clerc de Normandie

Norman anniversary essays, Londres, Birbeck College Anglo-Norman text society, coll. « Anglo-Norman text society occasional publications series », 1993, p. 337-360, de même que la synthèse proposée dans Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 38-51.

⁵⁴⁴ Pour une liste et une description des manuscrits du Comput, voir *Li cumpoz ...*, éd. par Eduard Mall, p. 1-20. Pour un inventaire analytique des *codices* renfermant le *Bestiaire*, on consultera *Le Bestiaire de Philippe de Thaon*, éd. par Emmanuel Walberg, *op. cit.*, p. I-XVII et Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 53-69.

⁵⁴⁵ Leofranc Holford-Strevens, « The Latin Dits of Geoffroi de Paris: and *Editio Princeps* », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies* Fauvel studies, *op. cit.*, p. 247-275.

⁵⁴⁶ *Six Historical Poems of Geoffroi de Paris*, éd. par Walter H. Storer et Charles A. Rochedieu, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures », 1950.

⁵⁴⁷ Voir Leofranc Holford-Strevens, « The Latin Dits... », *loc. cit.*, p. 248-250.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 247-248.

⁵⁴⁹ Albert Henry, *Contribution à l'étude du langage ænologique en langue d'oïl (XII^e-XV^e s.)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Classe des lettres et des sciences morales et politiques, coll. « Mémoires de la Classe des Lettres », 1996, 2 vol., vol. 1, p. 152-165 et vol. 2, p. 171-184.

À l'inverse, il existe désormais un consensus sur le fait que le « Guillaume », dont les œuvres sont compilées dans le BnF fr. 19525, serait l'auteur d'autres pièces que celles qui lui sont attribuées dans le manuscrit. Le *codex* attribue quatre compositions octosyllabiques à Guillaume : une *Vie de Sainte Marie-Madeleine*⁵⁵⁰, un poème sur la vie de la Vierge Marie intitulé les *Joies Nostre Dame*⁵⁵¹, un poème satirico-allégorique mêlant commentaires sur l'histoire récente de l'auteur et considérations sur le salut, intitulé le *Besant Dieu*⁵⁵², et les *Treis moz*, une brève exhortation rimée à mépriser le monde, à fuir le péché et à craindre la mort⁵⁵³.

Certes, les philologues modernes ont usé d'autres témoins textuels que ce seul *codex* pour étoffer le récit de la vie de ce Guillaume ainsi que la liste des œuvres qui lui seraient attribuables. On s'accorde généralement pour imputer au poète dépeint par le BnF fr. 19525 la responsabilité d'un *Bestiaire divin*⁵⁵⁴. Absent de ce recueil, ce bestiaire copié dans vingt-six manuscrits est doté d'un prologue dans lequel l'auteur dit s'appeler Guillaume, être clerc et être né en Normandie. Notamment parce que le poème fait également référence à l'Interdit d'Angleterre et aurait donc été composé en 1210, les critiques ont estimé que l'auteur du *Bestiaire divin* et celui des poèmes du BnF fr. 19525 n'étaient qu'une seule et même personne, qu'ils ont baptisée « Guillaume le Clerc de Normandie »⁵⁵⁵. Même si l'auteur du *Besant Dieu* évoque un passé de compositeur de *fablels*⁵⁵⁶, ce Guillaume le Clerc de Normandie serait en revanche à distinguer définitivement, d'après l'expertise d'Adolf Schmidt qui s'oppose en cela à l'avis d'Ersnt Martin, du « Guillaume le Clerc » auteur du roman de *Fergus*, du « Guillaume le Normand » auteur du fabliau du *Prestre et Alison* et du « Guillaume » signataire d'une

⁵⁵⁰ Olivier Collet et Sylviane Messerli, *Vies...*, *op. cit.*, p. 131-162.

⁵⁵¹ Robert Reinsch, « Les *Joies Nostre Dame* des Guillaume le Clerc de Normandie », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 3, 1879, p. 200-231.

⁵⁵² Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant...*, éd. par Pierre Ruelle, *op. cit.*

⁵⁵³ Ce poème a été édité à la suite des *Joies Nostre Dame* dans l'article de Robert Reinsch, « Les *Joies...* », *art. cit.*

⁵⁵⁴ Robert Reinsch(éd.), *Le Bestiaire. Das Thierbuch des Normannischen Dichters Guillaume le Clerc, zum ersten Male vollständig nach den Handschriften von London, Paris und Berlin*, New York, AMS Press, 1973 [1892].

⁵⁵⁵ Voir notamment Adolf Schmidt, « Guillaume...s », *art. cit.*, p. 497. Pour les passages dans lesquels l'auteur du *Bestiaire* s'identifie et commente sur l'Interdit d'Angleterre, voir *Bestiaire divin*, éd. Robert Reinsch, v. 1-36, ainsi que v. 2707 *et sq.*

⁵⁵⁶ « Guillaume, uns clers qui fu normanz / Qui versefia en romanz, / Fablels e contes soleit dire. » (*Besant Dieu*, v. 79-81). L'analyse reviendra sur les implications poétiques de cet extrait.

des versions de la *Male honte*⁵⁵⁷. Dans tous les cas, il n'existe aucune trace de manuscrits à collection auctoriale qui mettraient en série les pièces évoquées, ni entre elles, ni adjointes à un ou plusieurs des poèmes de la « section Guillaume » du BnF fr. 19525. Seul ce recueil sera donc pris en compte dans la présente analyse.

Une autre composition hagiographique anonyme, la *Vie de Tobie*, qui fait pour sa part directement suite aux *Treis moz* de Guillaume dans le BnF fr. 19525, est traditionnellement associée à Guillaume⁵⁵⁸.

Gautier le Leu

Dans son état fragmentaire, il est difficile de juger du caractère exhaustif de la collection consacrée aux poèmes de Gautier le Leu⁵⁵⁹. Si l'on admet que *Les Sohais* comportaient une inscription auctoriale, elle rassemble désormais six fabliaux (*Les Sohais*, *Le fol vilain*, *La Veuve*, *Le Sot Chevalier*, *Les deus Vilains*, *De Connebert*) qui explorent chacun à leur manière les registres érotique ou scatologique et un « proverbe⁵⁶⁰ » qui, de façon étonnante, met en scène Jésus et ses apôtres. Le nom de Gautier le Leu est associé à d'autres pièces, qui ne sont pas (ou plus) conservées dans le manuscrit de Nottingham : le poème *Des Cons*, un second poème au nom très proche, intitulée *Du Con* et enfin *Del prestre taint*, que l'auteur s'attribue dans le prologue de *Connebert*, à savoir trois compositions qui partagent l'esprit et les thèmes de la collection du manuscrit de Nottingham.

⁵⁵⁷ Adolf Schmidt, « Guillaume... », art. cit., p. 497.

⁵⁵⁸ Il contient une dédicace (fol. 192v) au « prior Guill'me », dont il est dit qu'il vient « De l'iglise sainte Marie / de Keneilleworthe en Ardenne⁵⁵⁸ ». Herman Seeger se fonde sur cette référence géographique et sur une étude linguistique et philologique pour tenter d'attribuer la *Vie de Tobie* à ce même Guillaume. Il rappelle notamment que Kenilworth, localité du Warwickshire, est situé dans la même région que celle dont est originaire le dédicataire supposé des *Treis moz*, à savoir Alexandre de Stavenby, évêque de Lichfield, situé dans le comté voisin du Staffordshire. Le philologue conclut de cette proximité géographique, ainsi que des grandes similitudes (stylistique, linguistique, textuelle) entre les *Treis moz* et la *Vie de Tobie*, à une paternité commune pour les deux poèmes. Hermann Seeger, *Über die Sprache des Guillaume, le Clerc de Normandie und über den Verfasser und die Quellen des Tobias*, Halle, Karras, 1881, p. 30. La dédicace des *Treis moz* est la suivante « Mustre m'a l'evesque Alisandre » (*Treis moz*, éd. Reinsch, v. 7). Robert Reinsch, « La vie de Tobie de Guillaume le Clerc de Normandie. Nach der Pariser und Oxforder Hs. herausgegeben und mit einer Einleitung versehen », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. 61, 1879, p. 380. Pierre Ruelle résout l'énigme de la référence à l'Ardenne en rappelant qu'« il s'agit de l'Arden, partie septentrionale du comté de Warwick ». Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant de Dieu*, éd. par Pierre Ruelle, p. 9.

⁵⁵⁹ Charles Livingston (éd.), *Le Jongleur...*, op. cit.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 207.

L'auteur que le péri-texte du manuscrit Londres, BL, Additional 46919 nomme tour à tour « Boioun », « frere Nicole Boioun » ou encore « Nich. Boioun » se voit attribuer onze textes dans le recueil. Il s'agit essentiellement de textes versifiés majoritairement inédits. Généralement rassemblés sous l'appellation de « traitie », parfois de sermons⁵⁶¹, certains des poèmes qui lui sont attribués se distinguent de par leur caractère allégorique et religieux (*Poème sur la Passion*, *Traité de « naturessse »*, *L'Ave Maria* paraphrasé, *Prière à la Vierge*, *Le Char d'Orgueil*⁵⁶², *Poésie sur l'Annonciation*) tandis que d'autres, plus rares, empruntent un ton plus courtois (*La Plainte d'Amour*) ou misogyne (*La femme comparée à la pie*). Les *Neuf joies Notre Dame*, qu'on retrouve au milieu d'une série de poèmes de Rutebeuf dans le BnF fr 1635 lui sont attribuées dans le manuscrit, très certainement « à tort » d'un point de vue philologique.

S'ils sont bien attribués à Bozon dans d'autres recueils, les *Contes moralisés*, jadis édités par Lucy Toulmin Smith et Paul Meyer⁵⁶³, sont adespotes dans le manuscrit de Londres. Se basant sur l'unique inscription auctoriale de la *Vie de seinte Agneys* copiée dans le manuscrit de Londres, BL Cotton Domitian A. XI, fol. 105v, Francisque Michel a également attribué sept autres vies de saint anonymes à cet auteur, une attribution qui a été reprise depuis, mais qui ne reflète pas la logique du recueil⁵⁶⁴. *La lettre de l'Empereur d'Orgueil* qu'on associe parfois au poète n'est pas signée, et c'est en raison d'une supposée proximité thématique et stylistique que Johan Vising a proposé cette attribution.

⁵⁶¹ Brian J. Levy (éd.), *Nine verse sermons by Nicholas Bozon*, op. cit., donne les titres de ces pièces : *La parole Deu ke est preché a rai de solail est cumparee* ; *Peynes e joies cy lisez k'en l'autre vie serrunt trovez* ; *Ke fous funt a seynz moleste ke meynent treche par jour de feste* ; *Coment nous sumus si contrarious a nostre seynur k'est sy dous* ; *Coumparaisoun al haust de ceste vie* ; *Une courte ditee de longe folie usee* ; *Coment les fole genz se affient trop en testamenz* ; *Vus purveez en ceste vie de soustenaunce en l'autre vie* ; *Ke plusours unt aye par un homme de bone vie*.

⁵⁶² *Deux poèmes de Nicholas Bozon: Le char d'Orgueil, La lettre de l'empereur Orgueil*, éd. par Johan Vising, Göteborg, Elanders, 1919.

⁵⁶³ Lucy Toulmin Smith et Paul Meyer (éd.), *Les Contes moralisés de Nicole Bozon, frère mineur*, Londres-New York, Johnson Reprint, coll. « Société. des Anciens Textes Français », 1968 [1889].

⁵⁶⁴ Francisque Michel, « Rapport de M. Francisque Michel, suivi de descriptions et extraits de manuscrits », *Collection de documents inédits sur l'histoire de France publiés par ordre du roi et par les soins du Ministre de l'instruction publique. Rapports au Ministre*, Paris, Imprimerie royale, 1839, p. 270 ; Amelia Klenke, *Three Saint's lives by Nicholas Bozon*, Saint Bonaventure, Franciscan Institute, coll. « Franciscan Institute Publications. History Series », 1947 ; Amelia Klenke, *Seven more poems by Nicholas Bozon*, St. Bonaventure, NY-Louvain, The Franciscan Institute-E. Nauwelaerts, coll. « Franciscan institute publications », 1951.

Comme on aura l'occasion de le répéter, trois des compilations auctoriales du corpus n'incluent pas en leur sein un certain nombre de pièces lyriques que certains des chansonniers de langue d'oïl associent pour leur part aux auteurs que ces collections mettent pourtant à l'honneur, à savoir Philippe de Remi, Adam de la Halle et Chrétien de Troyes.

Philippe de Remi

Le cas de l'œuvre d'un dénommé Philippe⁵⁶⁵ conservée dans le BnF fr. 1588, qui continue de susciter la controverse, est peut-être moins connu que celui d'Adam de la Halle et de Chrétien de Troyes. Si on discutera plus tard des débats qui entourent l'identité de l'auteur historique qui se cacherait derrière le « Philippe » mis à l'honneur dans le manuscrit⁵⁶⁶, on peut en revanche restituer les données livrées par le *codex*. Dans les deux premiers romans du manuscrit, à savoir *La Manekine*⁵⁶⁷ et *Jean et Blonde*⁵⁶⁸, on trouve d'abord un auteur nommé « Phelippes de Rim » ou plutôt « Rmi » (*Manekine*, v. 1 ; fol. 2r) et « Phelippe de Remi » (*Jean et Blonde*, v. 6255 ; fol. 96r). Puis le poète se nomme ensuite « Phelippes de Biaumanoir » dans le *Salut d'amour* (v. 1, fol. 97r) qui fait directement suite à la *Manekine*. Bien qu'il ne soit pas exclu que le *Conte d'amours* ait contenu une signature désormais disparue, on ne trouve d'ultime trace de Philippe que dans cinquième poème du BnF fr. 1588, à savoir le *Le Conte de fole largesse*, où l'auteur donne simplement son prénom (v. 46 ; fol. 107r). Le manuscrit peut rappeler le cas ambivalent d'Hue de Rothelande/Clivelande du manuscrit Londres, BL, Egerton 2515. Mais on anticipera les développements sur le contexte de production du recueil en rappelant que, pour ce qui constituait le public potentiel du recueil, les noms « de Remi » et « de Beaumanoir » étaient très vraisemblablement associés à un même Philippe, sire de Remi devenu, au cours de sa vie, sire de Beaumanoir, un titre qu'il lèguera à son fils, le

⁵⁶⁵ Hermann Suchier (éd.), *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, op. cit. À l'exception des deux romans de l'auteur, on se référera à cette édition pour les poèmes de Philippe de Remi.

⁵⁶⁶ Une synthèse de cette question est offerte dans Massey Shepherd, *Tradition and re-creation in thirteenth century romance: 'La Manekine' and 'Jean et Blonde' by Philippe de Rémi*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1990 et surtout dans Barbara N. Sargent-Baur, « Introduction to *La Manekine* by Philippe de Remi », dans *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, op. cit., p. 69 et sq.

⁵⁶⁷ Philippe de Remi, *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, op. cit.

⁵⁶⁸ Philippe de Remi, *Jehan et Blonde, roman du XIII^e siècle*, éd. par Sylvie Lécuyer, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge », 1984.

jurisconsulte qui est l'auteur des *Coutumes de Beauvaisis*⁵⁶⁹. Mais comme le suggère Roger Middleton, il demeure envisageable de supposer une répartition entre les œuvres de Philippe de Remi (père), et Philippe de Beaumanoir (fils)⁵⁷⁰. Là encore, cependant, le lien à un même lignage n'est pas compromis par le changement onomastique.

L'œuvre signée de Philippe s'ouvre donc sur un roman en octosyllabes, *La Manekine*, qui narre les péripéties d'une jeune femme qui, ne voulant pas épouser son propre père, se tranche la main et feint sa propre mort avant de s'exiler de sa Hongrie natale. Parfois classé, comme *La Manekine*, dans la catégorie des romans « gothiques » ou « réalistes »⁵⁷¹, *Jean et Blonde* est lui un poème en octosyllabes, qui raconte pour sa part les amours contrariées du *valet* Jehan, originaire de Dammartin, qui s'éprend de la fille du comte d'Oxford dont il n'est que l'écuyer. *Le Salut d'amour* est une pièce plus brève de thème courtois, mettant en scène Philippe lui-même, qui écrit une lettre d'amour à sa dame. Enfin, *Le Conte de fole largesse* est un bref récit humoristique rimé dans lequel une dame dilapide les réserves de sel de son mari avant d'être guérie de sa *fole* générosité, ce qui lui a valu d'être qualifié de *fablel* par Hermann Suchier⁵⁷². À la suite de cet éditeur, on associe à ce Philippe les huit poèmes anonymes, du manuscrit 1588, ce qui exclut donc le *Roman de Hem*, attribué à un dénommé « Sarrasin ». En outre, le BnF fr. 24406, qui n'est pourtant pas organisé selon une logique explicitement auctoriale, contient deux chansons (I et III) qui, dans le corps du texte, contiennent la signature de « Philippe de Remi ». Alfred Jeanroy a tenté d'attribuer à l'auteur les neuf chansons anonymes qui entourent ces deux pièces signées dans le BnF fr. 24406⁵⁷³.

⁵⁶⁹ *Les coutumes de Beauvoisis*, par Philippe de Beaumanoir, jurisconsulte français du XIII^e siècle ; nouvelle édition, publiée, d'après les manuscrits de la Bibliothèque royale, par le comte Beugnot, Paris, Renouard, 1842, 2 vol.

⁵⁷⁰ Roger Middleton, « The history of BNF FR 1588 », dans Philippe de Remi, *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁷¹ Sur cette appellation, voir en premier lieu Isabelle Arseneau, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, *op. cit.*

⁵⁷² Hermann Suchier (éd.), *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, vol. 1, p. cxxij.

⁵⁷³ Alfred Jeanroy, « Les chansons de Philippe de Beaumanoir », *Romania*, t. XXVI, n° 104, 1897, p. 517-536.

Bien plus célèbre, Adam de la Halle voit quasiment la totalité des œuvres qui lui sont associées transcrites dans l'unité *W'* du BnF fr. 25566⁵⁷⁴. Subdivisée en 12 unités par la table des matières, elle se compose tout d'abord de « 34 chansons, une strophe pascalle latine, 16 jeux-partis, à nouveau la strophe latine, 16 rondeaux, 5 motets⁵⁷⁵ » qui sont suivis par le *Jeu du Pèlerin*, puis par l'œuvre dramatique bien connue du poète, *Le Jeu de Robin et de Marion* ainsi que *Le Jeu d'Adam*. Suivent une chanson de geste inachevée, *Le Roi de Sicile*, et trois œuvres en strophe d'Hélinand où l'auteur réécrit le thème du *Congé* inventé par Jean Bodel, ou celui des *Vers de la Mort*, dont il reprend le titre à Hélinand de Froidmont. Les *Vers de l'amour*, comme on l'a dit, sont anonymes, même si la critique tend à attribuer ce poème à Adam⁵⁷⁶. Pierre-Yves Badel rappelle qu'il ne s'agit ni des œuvres complètes de l'auteur ni du seul manuscrit de ses œuvres : « d'autres manuscrits font connaître deux chansons et deux jeux-partis supplémentaires⁵⁷⁷ ».

La réception manuscrite et la popularité particulières d'Adam seront évoquées dans le chapitre sur les chansonniers de trouvères (chapitre 3), de même que dans l'étude de cas du BnF fr. 25566 (chapitre 5). Il suffit pour l'heure de souligner qu'une abondante tradition de *libelli* autonomes contenant les chansons d'Adam et, dans un cas, un fragment du *Jeu de la feuillée*, semble avoir existé dès le début du XIV^e siècle, tandis que la poésie d'Adam de la Halle fait l'objet d'hommages nourris et de citations, notamment dans le *Dit de la Panthère d'Amour* de Nicole de Margival et chez Gilles le Muisit⁵⁷⁸.

⁵⁷⁴ Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, *op. cit.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 9. Il s'agit des chansons XXXV et XXXVI de l'édition de Pierre-Yves Badel, ainsi que des *Jeux-partis* XVII et XVIII de la même édition.

⁵⁷⁶ Voir la synthèse la plus récente effectuée par Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'Amours d'Arras. Adam de la Halle et Nevelot Amion*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2018.

⁵⁷⁷ Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷⁸ Nicole de Margival, *Le Dit de la panthère*, éd. par Bernard Ribémont, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2000 ; *Chroniques et Annales de Gilles le Muisit, abbé de Saint-Martin de Tournai (1272-1352)*, éd. par Henri Lemaître, Paris, Renouard, 1906.

Plus encore que pour Adam de la Halle, l'œuvre et les attributions de poèmes Chrétien de Troyes sont bien connues. On aura l'occasion d'analyser le rôle fondateur, mais ambigu que cette figure a eu en tant que figure auctoriale, voire en tant que modèle d'autorité pour les lettres romanes et vernaculaires en général. On se contentera de dire ici que, dans la « copie Guiot », l'œuvre romanesque désormais attribuée à l'auteur est copiée dans son intégralité, d'abord dans la première unité codicologique (*Érec et Enide*, *Cligès*, *Lancelot* et *Yvain*⁵⁷⁹), puis dans la troisième (*Perceval*⁵⁸⁰). Le *Chevalier de La Charrette* est associé au nom d'un autre collaborateur, Godefroid de Lagny, et ce même dans le BnF fr. 794, sans que cela ne remette en question l'attribution du roman à Chrétien⁵⁸¹. Par ailleurs, le *Conte du Graal*, signé par l'auteur, est clairement distingué de ses *Continuations* par le copiste. Après le vers 9234 du roman inachevé (« Si li demande queele avoit »), il écrit « Explycyt Perceval le viel », puis laisse un blanc avant de copier sans interruption la *Première Continuation* et la *Seconde Continuation*⁵⁸².

On sait que *Cligès* s'ouvre, sur une liste de poèmes non identifiés qu'aurait composés l'auteur :

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
Et les comandanz d'Ovide
Et l'art d'amors an romans mist,
Et le mors de l'espaule fist,
Del roi Marc et d'Ysalt la blonde,
Et de la hupe et de l'aronde
Et del rossignol la muance (*Cligès*, v. 1-7)

⁵⁷⁹ *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. n. 794). I. Erec et Enide*, éd. par Mario Roques, Paris, Honoré Champion, coll. « classiques français du Moyen Âge », 1952 ; *II. Cligès*, éd. par Alexandre Micha, Paris, Honoré Champion, coll. « classiques français du Moyen Âge », 1957 ; *III. Le chevalier de la charrette (Lancelot)*, éd. par Mario Roques, Paris, Honoré Champion, coll. « classiques français du Moyen Âge », 1958 ; *IV. Le chevalier au lion (Yvain)*, éd. par Mario Roques, Paris, Honoré Champion, coll. « classiques français du Moyen Âge », 1960.

⁵⁸⁰ Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, éd. par Keith Busby, *op. cit.*

⁵⁸¹ David F. Hult, « La double autorité du *Chevalier de la charrette* », *Littérales*, vol. 4, 1988, p. 41-56.

⁵⁸² *Ibid.*, p. XI.

D'après la critique, on conserverait le poème racontant *De la hupe et de l'aronde et del rossignol la muance* dans un passage de l'*Ovide moralisé*, poème du XIV^e siècle qui intègre le récit de *Philomena* et qui conserve (v. 158), la signature d'un *Crestien*⁵⁸³.

Il existe d'autres tentatives d'attribution médiévales et modernes de poèmes à Chrétien de Troyes. Celle du poème *Guillaume d'Angleterre* continue de poser question⁵⁸⁴. À l'époque médiévale, le manuscrit Mons, Bibliothèque universitaire et Publique 331/206 (milieu du XIII^e siècle) remplace la signature de Manessier dans la *Troisième Continuation* du *Conte du Graal* par celle de Chrétien, présentant l'ensemble du roman et de ses trois continuations comme une seule somme romanesque⁵⁸⁵. Enfin, comme dans le cas de Philippe de Remi et Adam de la Halle, Chrétien de Troyes est aussi un nom qui apparaît aux côtés de groupements plus ou moins importants de pièces lyriques copiées dans divers chansonniers⁵⁸⁶.

Outre les duos ou les trios de poèmes de Chrétien de Troyes qui ont pu être copiés les uns à la suite des autres, deux collections autoriales consacrées à la totalité de ses romans n'ont pas été retenues dans le corpus principal, mais seront évoqués lorsqu'on parlera de la réception de l'auteur (chapitre 9). Extrêmement lacunaires, les fragments du manuscrit d'Anonnay, par exemple, qui datent de la fin du XII^e siècle trouvés dans la reliure de plusieurs registres du notaire Desroys, sont les restes d'un *codex* qui contenait très probablement une collection semblable à celle de la copie Guiot⁵⁸⁷. Daté de la fin du XIII^e siècle, le BnF fr. 1450 interpose dans le *Roman de Brut*, à la suite des vers 9787-9798 de Wace *Érec et Énide*, *Perceval* (suivi de sa *Première Continuation*), *Cligès*, *Yvain*

⁵⁸³ Voir l'argumentation détaillée d'Ernest Hoepffner, « La *Philomena* de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. LVII, n° 225-226, 1931, p. 13-74, ou encore la synthèse de Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2007.

⁵⁸⁴ Comme en témoigne le choix éditorial qui accompagne la mention de l'auteur dans l'édition critique du poème : Chrétien de Troyes (?), *Guillaume d'Angleterre*, éd. par Christine Ferlampin-Acher, Paris, Honoré Champion, coll. « Champions Classiques du Moyen Âge », 2007.

⁵⁸⁵ Voir les variantes du texte dans Manessier, *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The Third Continuation*, t. V, éd. par William Roach, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1983 et Charles Potvin, *Bibliographie de Chrétien de Troyes : comparaison des manuscrits de Perceval le Galois*, Bruxelles-Leipzig-Gand, Librairie Européenne de C. Muquardt, 1863, p. 45.

⁵⁸⁶ Voir la synthèse de ces attributions dans Marie-Claire Zai (éd.), *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne-Francfort, Publications universitaires européennes, 1974.

⁵⁸⁷ Voir par exemple Louis-Ferdinand Flutre, « Nouveaux fragments du manuscrit dit d'Annonay des œuvres de Chrétien de Troyes », *Romania*, tome LXXV, n° 297, 1954, p. 1-21, ou encore Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, éd. par Keith Busby, *op. cit.*, p. XXXV.

et un fragment du *Lancelot* (fol. 140r-225r). Un petit passage introductif qui annonce l'interpolation à venir présente « Crestien » comme l'auteur de l'ensemble des romans intercalés⁵⁸⁸. Ces deux textes sont donc dépourvus de leurs inscriptions onomastiques propres. *Cligès*, qui conserve ses deux inscriptions autoriales (fol. 188v et fol 207v), dont la première est d'ailleurs rehaussée par une lettre bleue filigranée de 2 UR (fol. 188v). En raison d'une lacune, on ne sait si *Yvain* conservait la signature de l'auteur. De même, *Lancelot* est amputé de son début, où l'auteur se nomme dans les autres versions du roman, tandis que le texte a été transcrit dès le départ sans son épilogue, où Chrétien se nommait à deux reprises. Le roman s'interrompt au v. 7099 (« Ce seroit oltre la matire », fol. 225r), puis reprend le *Brut* de Wace. On notera enfin que dans ce *codex*, une version incomplète de la *Première Continuation*⁵⁸⁹ est copiée sans alinéa à la suite du *Conte du Graal* de sorte que le texte est placé sous l'autorité de Chrétien de Troyes. Entre somme et interpolation romanesque, cette copie du BnF fr. 1450 gomme bon nombre des inscriptions autoriales de Chrétien, mais conserve, d'une façon très distincte, on le comprend, de ce qu'on trouve dans le BnF fr. 794, une part importante de l'identité du clerc champenois.

Les cinq derniers poètes du corpus, à savoir Pierre de Beauvais, Rutebeuf, Baudoin de Condé, Jean de Condé et Watriquet de Couvin, ont quant à eux la particularité de voir leurs poèmes copiés dans plusieurs des manuscrits à collections autoriales retenus pour l'analyse principale. Une fois qu'on les compare les uns aux autres, ces codices proposent, pour chaque auteur, des collections mêlant stabilité et variabilité les unes par rapport aux autres, tant du point de vue des pièces conservées que de celui des stratégies attributives. Il est essentiel de proposer, pour ces auteurs, un bilan de cette stabilité et de cette variabilité, tout en poursuivant l'effort de distinguer les attributions médiévales des recueils de celles admises par la critique moderne.

⁵⁸⁸ « En cele grant pais que jo di / Ne sai se vos l'Avez oï / Furent les mervelles provees / Et les aventures trovees / Qui d'Artu sont tant racontees / Que a fable sont atornees / Ne tot mençonge, ne tot voir, / Tot folie ne tot savoir ; / Tant ont li conteor conté / Et par la letre tant fablé / Por faire contes delitables / Que des verités ont fait fables / *Mais ce que Crestiens tesmogne / Porés ci oïr sans alogne* » Le passage est cité dans Lori Walters, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. CVI, 1985, p. 304. Les vers en italique sont propres au manuscrit BnF fr. 1450.

⁵⁸⁹ *Idem*

Constituant le plus aisé des cinq cas, l'exemple de l'œuvre de Pierre de Beauvais a déjà été évoqué pour rappeler que le BnF fr. 834 contenait des pièces aujourd'hui fragmentaires dans le Grand Recueil de la Clayette, et qui renfermaient très vraisemblablement les mêmes signatures que dans le 834. Dans le BnF nouv. acq. fr. 13521, Pierre se nomme, dans l'ordre, dans deux hagiographies en vers, la *Vie de Saint Eustache*⁵⁹⁰ et la *Vie de Saint Josse*⁵⁹¹ ; un *Bestiaire* en prose, tiré du *Physiologus* et que les éditeurs désignent aujourd'hui comme la « version courte » du poème⁵⁹² ; une traduction en prose et en français du *Liber sancti Jacobi* : la *Translation et les miracles de saint Jacques*⁵⁹³ ; une traduction-interpolation en langue d'oïl en prose qui, sous le titre d'*Estoire Charlemene*, combine la *Chronique du pseudo-Turpin*, par Johannès (qui raconte les exploits militaires de Charlemagne en Espagne) à une traduction originale de Pierre de la *Descriptio* (qui narre la légendaire croisade de l'Empereur à Jérusalem)⁵⁹⁴ ; un texte encyclopédique en vers connu des éditeurs modernes sous le titre de *Mappemonde*⁵⁹⁵ ; une composition édifiante en vers sur la nécessité de *siaumoier*

⁵⁹⁰ Pierre de Beauvais, *La Vie de saint Eustache*, éd. par Mauro Badas, Bologne, Pàtron, coll. « Biblioteca di filologia romanza della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna », 2009.

⁵⁹¹ *La Vie de saint Germer et la vie de saint Josse de Pierre de Beauvais. Deux poèmes du XIII^e siècle*, éd. par Nils-Olof Jönsson, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund », 1997.

⁵⁹² *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais. Version courte*, éd. par Guy René Mermier, Paris, Nizet, 1977. Cette édition se base sur le manuscrit BnF nouv. acq. fr. 13521. Jugée mauvaise, elle a fait l'objet de révisions et de corrections dans Claudia Rebuffi, « Il Bestiaire di Pierre de Beauvais. A proposito di una recente edizione », *Medioevo romanzo*, vol. 5, 1978, p. 34-65. Une édition alternative de la version courte, basée sur le manuscrit de la bibliothèque du Grand Séminaire de Malines (Mechelen) se trouve dans *A medieval book of beasts. Pierre de Beauvais' Bestiary*, éd. par Alexandra Eldridge et Guy R. Mermier, Lewiston, Mellen, 1992.

⁵⁹³ Max L. Berkey, « The *Liber sancti Jacobi*: the French adaptation by Pierre de Beauvais », *Romania*, t. LXXXVI, 1965, p. 77-101.

⁵⁹⁴ Sur les liens philologiques entre la traduction-interpolation de Pierre et le reste de la *Chronique*, et pour une édition de la traduction de la *Chronique* en tant que telle, voir Ronald Noel Walpole, *The Old French...*, *op. cit.* Pour une édition de la traduction de la *Descriptio* par Pierre, voir, du même auteur, « Charlemagne's journey to the East: the French translation of the Legend by Pierre of Beauvais », dans Walter J. Fischel (dir.), *Semitic and oriental studies. A volume presented to William Popper*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, coll. « University of California publications in Semitic Philology », 1951, p. 433-456.

⁵⁹⁵ Annie Angremy, « La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais (2^{ème} article) », *Romania*, t. CIV, n° 416, 1983, p. 457-498. Ce second article est une édition critique du texte, introduit et présenté par l'auteure dans un article antérieur : « La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais », *art. cit.*, p. 316-350.

(psalmodier), les *Trois Séjours de l'homme*⁵⁹⁶ ; une hagiographie en vers, intitulée *Des trois Maries* portant sur les trois filles de Sainte Anne, grand-mère de Jésus⁵⁹⁷ ; et enfin une chronique historique en prose relatant les différentes prises militaires de Jérusalem, baptisée l'*Olympiade*⁵⁹⁸, terme qui désigne ici une unité de mesure chronologique à laquelle Pierre recourt dans le texte. Il s'agit donc de 9 pièces explicitement attribuées sur les 19 de la section des fol. 1r-70v et sur les 36 pièces (toutes de langue d'oïl, mises à part les chansons latines) rassemblées dans la totalité du recueil tel qu'il a été conservé. Le BnF fr. 834 propose une liste de poèmes plus réduite, mais identique à celle du manuscrit de La Clayette, excepté que la *Diète du corps et de l'âme*, bref poème édifiant, y est encore signé.

Paul Meyer a également voulu attribuer deux pièces anonymes du recueil à Pierre : la *Vie de saint Germer* et *L'œuvre quotidienne*. Le premier de ces deux textes est transcrit entre deux hagiographies signées par le poète, la *Vie de Saint Eustache* et la *Vie de Saint Josse*. Constatant l'homogénéité du « style » et de la « langue » des trois hagiographies, Paul Meyer observe également « qu'ils se terminent tous trois par la même formule, tellement qu'on peut se demander si ce n'est pas par l'inadvertance du copiste que la mention de l'auteur est [...] omise⁵⁹⁹ » dans la *Vie de Saint Germer*. Cette attribution a par ailleurs été reprise par l'éditeur du poème, Nils-Olof Jönsson⁶⁰⁰. *De l'œuvre quotidienne*, brève composition édifiante anonyme en vers, elle aussi copiée entre deux textes de Pierre (la *Diète du corps et de l'âme* et les *Trois séjours de l'homme*), serait « selon toute apparence » de cet auteur, d'après Paul Meyer⁶⁰¹. Toutefois, le médiéviste ne consacre aucun développement à la question de la paternité de ce texte. Il existe enfin une version longue du *Bestiaire*, conservée dans d'autres manuscrits, qui a pu être

⁵⁹⁶ La seule édition complète du texte est basée sur la copie par La Curne de Sainte-Palaye dans le BnF, Moreau 1716. On la trouve dans Eilbert Løseth, « Sur quelques ouvrages de Pierre de Beauvais », dans Magnus Bernhard Olsen (éd.), *Sproglige og historiske afhandlinger viede Sophus Bugges minde*, Kristiania, Aschehoug, 1908, p. 32-38.

⁵⁹⁷ Les premiers vers du poème ont été transcrits par Paul Meyer, « Notice sur deux anciens manuscrits... », art. cit., p. 45. On n'a pu consulter l'édition complète du texte dans la thèse (elle aussi inédite) d'Annie Angremy (éd.), *Les Œuvres poétiques de Pierre de Beauvais*, École nationale des Chartes, Position de thèses, 1962.

⁵⁹⁸ Max L. Berkey, « Pierre de Beauvais' *Olympiade*: a mediaeval outline-history », *Speculum*, t. XLI, 1966, p. 505-515.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁰⁰ *La Vie de saint Germer et la vie de saint Josse de Pierre de Beauvais*, op. cit.

⁶⁰¹ Paul Meyer, « Notice sur deux anciens manuscrits... », art. cit., p. 40.

rattachée à ce même Pierre⁶⁰². Mais la critique tient pour acquis que le Grand recueil de la Clayette conserve toutes les œuvres connues de cette figure d’auteur, qu’elle a rebaptisée « Pierre de Beauvais »⁶⁰³. Constitué de cinq de ces pièces, le BnF fr. 834 crée tout simplement une collection de moins grande taille des mêmes œuvres de Pierre. On reviendra cependant, au chapitre 1, sur les conclusions matérielles qu’on est potentiellement en droit de tirer concernant la proximité des deux collections.

Rutebeuf

Comparativement à Pierre de Beauvais, de même qu’à l’ensemble des poètes du corpus, la tâche qui consisterait à dresser le portrait de l’œuvre du dénommé « Rutebeuf » telle qu’on la trouve dans les manuscrits BnF fr. 837, 1635 et 1593 pose des défis considérables. Ceux-ci sont liés bien sûr à la morphologie variable des collections, mais également au fait que les critiques modernes ont de surcroît bâti une figure auctoriale et une œuvre qui, tout en étant distinctes de celles construites par les trois principales compilations médiévales dédiées à Rutebeuf, ont conféré une grande notoriété à certains pans de la production de cet auteur.

Face à ce désordre apparent, les éditeurs de la poésie de Rutebeuf ont adopté deux stratégies distinctes. Edmond Farral et Julia Bastin ont réorganisé l’ensemble des pièces qu’ils attribuaient à Rutebeuf en cinq catégories thématiques, censées représenter les grandes orientations de l’œuvre du poète : I. L’Église ; les Ordres Mendiants et l’Université ; II. Les Croisades ; III. Poèmes de l’Infortune ; IV. Poèmes religieux ; V. Pièces à rire⁶⁰⁴. S’inspirant de la chronographie jadis proposée par Michel-Marie Dufeil⁶⁰⁵, Michel Zink a pour sa part proposé, non sans émettre des réserves et des mises

⁶⁰² *Le Bestiaire. Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, éd. par Craig Baker, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2010.

⁶⁰³ Pour de plus amples développements sur les contours de l’œuvre de Pierre d’un point de vue philologique moderne, voir Annie Angremy, « La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais », art. cit., et « La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais (2^{ème} article) », art. cit., de même que *Les Œuvres poétiques...*, op. cit. On pourra en outre consulter la synthèse offerte par Max L. Berkey, « Pierre de Beauvais : an introduction to his works », *Romance philology*, 1965, vol. 18, n° 4, p. 387-398.

⁶⁰⁴ Pour la liste complète des poèmes par section, voir la « Table des matières » dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, op. cit., t. II, p. 347-349.

⁶⁰⁵ Michel Marie Dufeil, « L’œuvre d’une vie rythmée : chronographie de Rutebeuf », dans Danièle Buschinger (et André Crépin (dir.), *Musique, littérature et société au Moyen Âge. Actes du colloque d’Amiens (mars 1980)*, Paris, Champion, 1981, p. 279-294.

en garde⁶⁰⁶, une édition qui replace les poèmes attribués au dénommé « Rutebeuf » sur une ligne de temps censée correspondre à la vie de l'auteur. Ces deux choix éditoriaux ont sans nul doute contribué à éclipser presque entièrement l'ordre, jugé arbitraire, relayé par les compilateurs de l'œuvre de Rutebeuf dans les manuscrits BnF fr. 837, 1635 et 1593. En d'autres termes, la spécificité de l'œuvre du poète telle qu'elle se manifeste dans chacune de ces collections auctoriales a été gommée par les spécialistes modernes.

Certaines observations préliminaires doivent d'abord permettre de relativiser l'impression d'extrême variabilité éditoriale que peut générer l'observation des multiples témoins manuscrits. Le BnF fr. 1635 contient 15 pièces (16 si l'on compte les *Neuf joies de Notre Dame*) absentes des deux autres collections. Le BnF fr. 837 en contient trois (l'*Ave Maria* Rutebeuf ; l'*État du Monde* et le *Miracle de Théophile* dans sa version complète) et le BnF fr. 1593 en conserve également trois (le *Dit des Cordeliers* ; *Un Dit de Notre-Dame* et *De Sainte Église*, qui sont toutes anonymes dans le recueil cependant). En tout, on dénombre donc 18 pièces communes aux trois collections⁶⁰⁷. Le fait que ces 18 textes aient été transmis dans des ensembles éditoriaux solidaires à trois reprises indique non seulement la popularité de Rutebeuf, mais également la part de stabilité dont a pu bénéficier son œuvre en tant que corpus textuel et auctorial.

De plus, il est également possible de nuancer quelque peu l'opinion peut-être trop tranchée des critiques concernant l'ordre (ou plutôt le désordre) des pièces d'une collection à l'autre. En donnant un titre abrégé aux pièces et en y associant par ailleurs les sigles qu'Edmond Farral et Julia Bastin ont assignés à chacune des pièces⁶⁰⁸, nous donnons en annexe recherche IV (tableau D) un aperçu synthétique du positionnement des textes dans les trois recueils. Pour le BnF fr. 1593, nous n'avons retenu que les œuvres contenues dans l'unité des fol. 59r-74v, dont l'ordre reflète davantage la collection auctoriale telle qu'elle a pu exister au XIII^e siècle. La *Vie du Monde*, poème du

⁶⁰⁶ Voir en premier lieu Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 22-23 et 40.

⁶⁰⁷ Ces pièces sont : *La Complainte d'Outremer* ; *De Monseigneur Anseau de l'Isle* ; *La Griesche d'hiver* ; *La Griesche d'été* ; *Renart le Bestourné* ; *Le Mariage Rutebeuf* ; *La Complainte Rutebeuf* ; *De Brichemer* ; *La Discorde des Jacobins et de l'Université* ; *La Dame qui fit trois fois le tour de l'Église* ; *Le Pet au vilain* ; *Le Dit de Guillaume de Saint-Amour* ; *D'Hypocrisie (du Pharisien)* ; *La Complainte de Guillaume de Saint-Amour* ; *Le Dit des Jacobins* ; *Les Ordres de Paris* ; *La Chanson des Ordres* ; *La Complainte de monseigneur Geoffroy de Sergines*. Les pièces qui ont intégré le BnF fr. 1593 au XV^e siècle ont été comptabilisées. Il s'agit de *Renart le Bestourné*, le *Mariage Rutebeuf* et la *Complainte Rutebeuf*.

⁶⁰⁸ Pour la liste de ces sigles, voir la « Table des matières » dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 347-349.

BnF fr. 1635 auquel les éditeurs n'ont pas attribué de sigle, ne possède pas de sigle ici non plus.

Tout d'abord, il est à souligner que *La Griesche d'hiver* (AH) et la *Griesche d'été* (AG) forment systématiquement une paire dans les trois recueils. De même, le *Mariage Rutebeuf* (AL) est toujours suivi par la *Complainte Rutebeuf* (AM) dans les trois collections⁶⁰⁹.

En outre, une fois observées séparément du BnF fr. 1635, les collections du BnF fr. 837 et du BnF fr. 1593 offrent davantage de similitudes qu'on ne le croirait à première vue. À trois reprises, les deux collections reconduisent des séries de pièces identiques : la *Griesche d'hiver* (AG), la *Griesche d'été* (AH) et la *Dame qui fit trois fois le tour de l'église* (BE) ; *Le Dit des Jacobins* (K) et *La Discorde des Jacobins et de l'Université* (B) ; *Le Dit du Pet au Vilain* (BG) et *De Brichemer* (AR), et ce dans le même ordre d'apparition. En outre, il arrive qu'un même groupement de pièces apparaisse d'un témoin à l'autre, mais selon un ordre interverti : *La Complainte d'Outremer* (AE) et *La Complainte de monseigneur Geoffroy de Sergines* (T) dans le BnF fr. 837 devient le duo T-AE dans le BnF fr. 1593. Autour des duos identiques d'un témoin à l'autre, une même logique s'observe : **AF** (*De monseigneur Anseau de l'Isle*)-K-B devient K-B-**AF**, et BG-AR-**E** (*Complainte de Guillaume de Saint-Amour*) dans le BnF fr. 837 se change en **E**-BG-AR dans le BnF fr. 1593. Envisagés dans leur totalité, ces duos ou trios de poèmes se font suite dans un recueil comme dans l'autre, tant et si bien qu'on croit avoir affaire à de véritables séries communes.

Le BnF fr. 1635 offre également des similitudes avec les deux autres collections, et notamment avec le BnF fr. 837. Outre les deux *Griesches* et le duo *Mariage-Complainte*, le manuscrit transcrit *La Dame qui fist trois fois le tour de l'Église* (BE) et *De Monseigneur Anseau de l'Isle* (AF), ce qui constitue une inversion du couple AF-BE dans le BnF fr. 837. Comme le BnF fr. 837, le BnF fr. 1635 transcrit *La Disputaison de Charlot et du barbier de Melun* (BB) avant *Les Plaies du monde* (Q). On note que le BnF fr. 1635 transcrit à la suite de ces deux poèmes le *Dit des Règles* (F), et que ce même *Dit des Règles* n'est séparé du duo BB-Q que par un seul poème (*Le Dit de Guillaume de*

⁶⁰⁹ Même si les deux poèmes font partie d'une autre unité codicologique dans le BnF fr. 1593 et ne sont pas indiqués dans le tableau.

Saint-Amour, C) dans le BnF fr. 837. Enfin, le BnF fr. 1635 propose, non loin de cela, la séquence *Le Dit du Mensonge* (J)-*La Complainte de Constantinople* (U)⁶¹⁰, contre U-J dans le BnF fr. 837, de sorte qu'on perçoit des groupements récurrents d'un recueil à l'autre. Par rapport à la collection du BnF fr. 1593, le BnF fr. 1635 copie le duo BG-E contre E-BG (là où le BnF fr. 837 propose BG-AR-E).

Sans même qu'il soit nécessaire de spéculer ici sur la logique formelle, thématique, générique ou même codicologique qui pourrait expliquer la résurgence de ces séries de poèmes dans les diverses copies, ce survol comparatif des contenus des diverses collections autoriales attire l'attention sur la part, minimisée jusqu'à présent, d'ordre et de systématisme qui gouverne la compilation des œuvres de Rutebeuf. L'identité ou la solidarité de certaines séries de poèmes d'une collection à l'autre ne peut être le simple fruit du hasard. Quand bien même on supposerait qu'elles seraient la conséquence de combinaisons effectuées de façon parfaitement autonome par les trois compilateurs, il faudrait alors tout de même admettre que des choix éditoriaux individuels ont, dans plusieurs cas, abouti aux mêmes résultats, et ce en raison d'effets de cohérence présents et perceptibles dans l'œuvre de Rutebeuf.

Disposant notamment de la collection de poèmes contenue dans le BnF fr. 837, à laquelle ils pouvaient comparer celle du BnF fr. 1635, les éditeurs modernes des œuvres complètes de Rutebeuf (dont Michel Zink, qui a fait du 1635 le manuscrit de base de son édition) ont eu tôt fait de conclure que la majorité des 51 pièces contenues dans cette unité codicologique lui étaient assignables⁶¹¹. Au sein de ce recueil, on dénombre en fait 20 pièces contenant au moins une inscription autoriale (que celle-ci soit péritextuelle ou textuelle). Concernant le contenu de la collection, il est à préciser que le *Miracle de Théophile* a été considérablement raccourci dans ce manuscrit, qui n'en a conservé que les vv. 384-431 (*Repentance*) et 432-539 (*Prière*)⁶¹². Edmond Faral et Julia Bastin rappellent par ailleurs que 15 des pièces contenues dans le BnF fr. 1635⁶¹³ n'apparaissent

⁶¹⁰ *Le Dit du Mensonge* (*La Bataille des vices contre les vertus*) ; *La Complainte de Constantinople*.

⁶¹¹ À l'exception de deux pièces : *Les neuf joies de Notre Dame* (fol. 43r-44v) et la *Complainte de Sainte Église* (*La Vie du Monde*, rédaction I).

⁶¹² Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 166-203.

⁶¹³ *Le Dit d'Aristote* ; *Le Testament de l'âne* ; *La Disputaison du Croisé et du Décroisé* ; *La Complainte du Comte de Poitiers* ; *La Complainte d'Eude de Nevers* ; *Le Dit des Ribauds de Grève* ; *La Pauvreté Rutebeuf* ; *La Complainte de Sainte Église* (*La Vie du monde*, rédaction I) ; *La Nouvelle complainte*

pas dans les manuscrits BnF fr. 837 et BnF fr. 1593. 3 de ces pièces⁶¹⁴ se retrouvent dans d'autres manuscrits ; les 12 autres sont des *unica*. 5 de ces 15 poèmes contiennent une inscription auctoriale de Rutebeuf⁶¹⁵. L'attribution des 10 pièces non signées au poète repose donc *in fine* sur le fait qu'ils se trouvent placées en série avec le reste des textes où le poète est identifié⁶¹⁶.

On a vu que la collection du BnF fr. 1593 était rendue en partie inaccessible par le réagencement dont elles ont fait l'objet au XV^e siècle. Cherchant à préciser la nature des textes qui liaient potentiellement autrefois des groupes I et II du manuscrit, Edmond Faral et Julia Bastin estiment que « la tentation est forte de supposer qu'il s'agissait de poèmes de Rutebeuf, en sorte que les deux séries du Groupe I et du Groupe II se seraient trouvées réunies⁶¹⁷ ». D'après leur examen à l'infra-rouge la forme du poème gratté du folio 104r serait celle du tercet dit « coué » (deux vers octosyllabiques suivis d'un vers quadrisyllabiques), caractéristique selon eux du poète⁶¹⁸. Puis ils avancent des arguments stylistiques en faveur de l'attribution à Rutebeuf du dit *De Sainte Église* (distinct de la *Vie de Monde*), l'*unicum* anonyme qui sépare aujourd'hui *Renart le Bestourné*, copié par la main du XV^e siècle (fol. 102r-103r) de la *Paix Rutebeuf* (fol. 104v-105r). De fait, ils supposent tacitement que le compilateur du XV^e siècle a souhaité assurer une continuité auctoriale entre les *Renart le Bestourné* et les premiers textes de l'unité codicologique qui fait suite au poème, tout comme il assurait la continuité textuelle des *Fables* de Marie de France entre le fol. 99v et le fol. 100r. Enfin, ils parient également sur le fait que le

d'Outremer ; La Voie de Tunis ; Le Dit de Pouille et La Chanson de Pouille ; Charlot le Juif qui chia dans la peau du lièvre ; La Complainte du Roi de Navarre et Le Dit de l'Université de Paris. Ibid., t. I, p. 18. Les éditeurs rappellent qu'il faudrait en principe soustraire à cette liste la *Disputaison du Croisé et du Décroisé*, qui était présente dans le BnF fr. 837 à l'origine.

⁶¹⁴ *La Disputaison du Croisé et du Décroisé ; Le dit d'Aristote ; La Complainte de Sainte Église (La Vie du monde rédaction I).*

⁶¹⁵ *Le Dit d'Aristote ; le Testament de l'âne ; la Pauvreté Rutebeuf ; la Nouvelle complainte d'outremer et Charlot le Juif qui chia dans la peau du lièvre.*

⁶¹⁶ Edmond Faral et Julia Bastin ne prennent pas en compte, dans leur liste des pièces propres au manuscrit 1635, le poème intitulé *Les neuf joies de Notre Dame* (fol. 43r-44v), qu'ils hésitent à associer à Rutebeuf malgré le fait qu'il est situé en plein cœur de l'unité codicologique. En outre, « l'authenticité » de la *Complainte de Sainte Église (La Vie du Monde, rédaction I)* (fol. 45r-46v), a également été mise en doute par l'ensemble des éditeurs de Rutebeuf. Ainsi, d'après les médiévistes, la *Vie du monde* serait à retrancher de la liste des œuvres de Rutebeuf en raison d'arguments stylistiques et chronologiques (datable de 1285, la pièce serait de loin la plus récente du poète). Le poème des *Neuf joies* possède quant à lui sa propre tradition manuscrite et jurerait lui aussi avec le « style » de l'auteur.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 15-16, n. 1. Sur cette forme et sur son historique, voir l'analyse détaillée fournie dans *Ibid.*, p. 203-208.

dernier poème de la collection « Rutebeuf » des fol. 59r à 74v, dont on rappelle qu'il s'agit d'un *unicum*, anonyme de surcroît (*Un Dit de Notre-Dame*, fol. 74r-74v) serait bel et bien attribuable au poète. En faveur de cette thèse, ils soulignent que cette pièce fait immédiatement suite aux *Plaies du monde*, qui font pour leur part partie de la collection Rutebeuf du BnF fr. 837.

La conséquence assez évidente de cette combinaison entre variabilité et stabilité des différentes collections autoriales est donc qu'un même noyau textuel, fédéré dans le BnF fr. 837 par une rubrique attributive, caractérise les trois collections, tandis que les contours de l'œuvre se modifient quelque peu selon les manuscrits. La figure que construit le *codex* le plus exhaustif, à savoir le BnF fr. 1635, est par exemple à la tête d'une production poétique qui se distingue aussi bien par la multitude des pièces qui la composent (51 textes, si l'on admet le découpage des éditeurs, dont 20 signées) que par sa diversité formelle, générique et thématique assez intense. Le point commun de toutes les pièces de la collection est d'être à la fois versifiées et brèves⁶¹⁹. Les compositions conservées dans le recueil présentent en outre une grande variété métrique et strophique⁶²⁰. Le contenu et le genre des textes copiés dans le recueil varient tout autant que le fait la forme. Les pièces satiriques et des commentaires sur le contexte idéologique, institutionnel ou politique auquel le poète prétend prendre part⁶²¹ sont suivies, dans le BnF fr. 1635 par des productions à tonalité parfois scatologique qui font

⁶¹⁹ Si l'on se souvient que la plus longue d'entre elles (de loin), la *Vie de Sainte Élyzabel*, est composée de 2034 vers dans le manuscrit. Les trois autres pièces les plus disertes de la collection, *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*, la *Voie d'Humilité* et le *Miracle du Sacristain* mesurent respectivement 1306, 900 et 760 vers. Mais il arrive, comme dans le cas du dit des *Ribauds de Grève*, qu'un poème ne dépasse pas les 12 vers.

⁶²⁰ Edmond Farral dénombre non moins de 5 (2 non strophiques, 3 strophiques) dont notamment les poèmes en octosyllabes à rimes plates, ceux en strophe dite « hélinandienne » ou encore ceux usant du fameux tercet « coué » qui semble avoir été la « marque de fabrique » formelle de l'auteur. Malgré des tendances évidentes telles que l'usage de l'octosyllabe à rimes plates pour des pièces narratives telles que la *Vie de Sainte Élyzabel*, les éditeurs n'ont pas identifié de lien fort entre la forme, le contenu et le genre dans la production poétique de Rutebeuf.

⁶²¹ Dans l'ordre d'apparition dans le *codex* : *Les Ordres de Paris* ; *La Chanson des Ordres* ; *Le Dit des Jacobins* ; *La Complainte d'Outremer* ; *La Disputaison du croisé et du décroisé* ; *Le Dit du Mensonge (La Bataille des vices contre les vertus)* ; *La Complainte de Constantinople* ; *La Discorde des Jacobins et de l'Université* ; *La Complainte de Monseigneur Geoffroy de Sergines* ; *La Leçon d'hypocrisie et d'humilité* ; *La Complainte de Sainte-Église (La Vie du monde)* ; *D'Hypocrisie (Du Pharisien)* ; *Le Dit de Maître Guillaume de Saint-Amour* ; *La Nouvelle Complainte d'Outremer* ; *La Voie de Tunis* ; *Le Dit de Pouille* ; *La Chanson de Pouille* ; *La Complainte de Maître Guillaume de Saint-Amour* ; *Le Dit de l'Université de Paris* ; *Le Dit des Béguines*.

la part belle à l'humour⁶²². Aux éloges funèbres consacrés à des seigneurs de plus ou moins grande importance s'étant illustrés principalement durant les croisades⁶²³ sont entremêlées des hagiographies⁶²⁴, des compositions dévotionnelles pouvant prendre par exemple la forme de prières⁶²⁵, ou encore les textes qu'Edmond Farral et Julia Bastin ont qualifiés de « Poèmes de l'Infortune ».

Cette dernière série de textes intéresse particulièrement du fait qu'on les a réunies *a posteriori* pour construire la vie et la *persona* auctoriale de Rutebeuf à l'époque moderne, et faire de ce dernier « l'ancêtre des poètes maudits », selon la fameuse formulation de Gustave Cohen⁶²⁶. Elle regroupe en fait deux catégories de poèmes distincts, la première réunissant plutôt des plaintes énoncées sur le mode de l'autobiographie qui mettent en scène un auteur faillible et pécheur contre qui le sort semble effectivement s'acharner⁶²⁷. Mais sous l'appellation moderne de « poèmes de l'Infortune » on trouve aussi des compositions qui ne prennent pas pour objet l'auteur lui-même, mais qui s'efforcent plutôt de dépeindre les revirements généraux de la Fortune, d'édifier ou de vilipender des figures de princes, ou encore d'évoquer l'existence de personnages qui, tels les *Ribauds de Grève*, partagent le sort peu enviable dont l'auteur se lamente ailleurs à la première personne⁶²⁸.

Contenue dans le BnF fr. 837, la seconde collection la plus imposante des poèmes de Rutebeuf est la seule à transcrire le *Miracle de Théophile* dans sa version complète. Cet élément est loin d'être un détail, puisqu'il fait du Rutebeuf du BnF fr. 837 un auteur

⁶²² *Le Testament de l'Âne* ; *La Disputaison de Charlot et du barbier de Melun* ; *La Dame qui fit trois fois le tour de l'Église* ; *Le Dit de Frère Denise le Cordelier* ; *Charlot le Juif qui chia dans la peau du lièvre* ; *Le Dit du Pet au vilain* ; *Le Dit de l'herberie*.

⁶²³ *De Monseigneur Anseau de l'Isle* ; *La Complainte du comte de Poitiers* ; *La Complainte du comte Eude de Nevers* ; *La Complainte du Roi de Navarre*.

⁶²⁴ *La Vie de Sainte Élyzabel* ; *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne*.

⁶²⁵ *La Voie d'humilité (La Voie de Paradis)* ; *Le Dit des Propriétés de Notre-Dame (Les neuf joies de Notre Dame)* ; *Le Miracle du Sacristain* ; *Un Dit de Notre Dame* et *Le Miracle de Théophile* sous la forme que le manuscrit lui confère.

⁶²⁶ Sur cette expression, voir Gustave Cohen, « Rutebeuf, l'ancêtre des poètes maudits », *Études classiques*, vol. 31, 1953, p. 1-18. Voir aussi Michel Zink, « Poète sacré, poète maudit », dans Brigitte Cazelles et Charles Méla (dir.), *Modernité au Moyen Âge, le défi du passé*, Genève, Droz, coll. « Recherches et Rencontres », 1990, p. 233-247. Sur le corpus des « Poèmes de l'Infortune », voir Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 517-580 et Rutebeuf, *Poèmes de l'Infortune et autres poèmes*, traduction, préface, notes et commentaires par Jean Dufournet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1986.

⁶²⁷ *La Repentance Rutebeuf* ; *La Pauvreté Rutebeuf* ; *Le Mariage Rutebeuf* ; *La Complainte Rutebeuf* ; *La Griesche d'hiver* ; *La Griesche d'été* ; *La Paix de Rutebeuf* ; *De Brichemer*.

⁶²⁸ *Le Dit d'Aristote* ; *Le Dit des Ribauds de Grève* ; *Renart le bestourné*.

dramatique, au sein d'une collection dont la diversité générique et formelle est par ailleurs aussi grande que celle du BnF fr. 1635, malgré des dimensions moindres. Dépourvue des deux hagiographies attribuées à l'auteur dans le BnF fr. 837 et le BnF fr. 1635, privée du *Miracle de Théophile* et fragmentaire de surcroît, la collection du BnF fr. 1593 construit, en l'état, une œuvre plus homogène d'un point de vue générique. Y dominent principalement les poèmes de circonstance sur la querelle universitaire ou sur les ordres religieux de Paris, de même que certains poèmes de croisade, ainsi que l'*unicum* anonyme intitulé le *Dit des Cordeliers*, qui évoque une querelle survenue dans la ville de Troyes en 1249.

La modeste collection auctoriale de Rutebeuf contenue dans le Bruxelles KBR 9411-26 met en série (discontinue) cinq pièces attribuables à l'auteur (ou quatre selon la perspective du manuscrit) : *La Disputaison du croisé et du décroisé* (fol. 25r-26v), la *Voie d'humilité* (fol. 26v-32v). Après la coupure par le *Dit des mesdisans*, on trouve les uns à la suite des autres *La Nouvelle Complainte d'Outremer* (fol. 33v-36r), *La Complainte d'Outremer* (fol. 36r-37r), qui sont copiées comme un seul texte rebaptisé « complainte d'Acre » par la rubrique du fol. 33v, et la *Repentance Rutebeuf* (fol. 37r-37v). L'œuvre du poète dans le *codex* est donc constituée de poèmes de croisade, d'un songe allégorique raconté sur le mode autobiographique, et d'une repentance en strophes hélinandiennes qui, à défaut de posséder un titre, possède tout de même une fonction de clôture pour la collection auctoriale, comme c'est le cas dans le BnF fr. 837.

Baudouin de Condé

On remarquait quelques îlots de cohérence entre les diverses collections de Rutebeuf. D'un manuscrit à l'autre, les six collections auctoriales consacrées à Baudouin de Condé⁶²⁹ se distinguent quant à elles de par leur grand nombre, de même que par leur

⁶²⁹ Évoqué précédemment dans l'analyse pour illustrer l'organicité du Arsenal 3142, le BnF fr. 12467 n'a pas été retenu ici. Certes, l'ouvrage renferme 8 poèmes de Baudouin : *L'Ave Maria* (fol. 54v) ; *Le Conte du Bachelier* (fol. 55v-57v) ; *Le Conte d'Envie* (fol. 57v-58v) ; *Le Conte du Gardecorps* (fol. 59v-61r) ; *Le Conte du Manteau* (fol. 61r-62v) ; *Le Conte du Preudome* (fol. 62v-63r) ; *Le Conte de Gentillesse* (fol. 63r-63v) ; *Le Conte du Dragon* (fol. 65v-67r). Voir Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 237-240). Malgré des ressemblances avec la collection du recueil 3142, notamment dans l'ordre des pièces et dans le programme iconographique. le BnF fr. 12407 ne bâtit pas avec autant d'insistance

stabilité considérable les unes par rapport aux autres. D’abord, leur nombre atteste du succès plus important dont a bénéficié cette figure d’auteur au Moyen Âge, et ce même lorsqu’on le compare aux figures un peu plus populaires de Rutebeuf, de Pierre de Beauvais, ou encore de son fils, Jean de Condé. On le verra, seul le cas assez particulier de Watriquet de Couvin, dont on sait que l’œuvre a été conservée dans une dizaine de manuscrits, viendra relativiser quelque peu l’ampleur de ce succès manuscrit à la fin de la période chronologique (1100-1340) que cette étude s’est proposé d’analyser.

Outre cette question de la popularité éditoriale, les recueils mettant en scène la figure et l’œuvre de Baudouin ont aussi la particularité de placer de façon quasi-systématique une seconde collection auctoriale en vis-à-vis de celle du poète. À l’exception d’un témoin, tous les recueils de Baudouin de Condé compilent également l’œuvre d’un autre auteur :

Liste des manuscrits à collections autoriales de Baudouin de Condé

<i>Cote</i>	<i>Auteur(s) faisant l’objet d’une collection dans le recueil</i>
Paris, Arsenal 3142	Adenet le Roi, Baudouin de Condé
Bruxelles, KBR 09411-26	Rutebeuf, Baudouin de Condé
Turin, BU, L.V.32 (détruit)	Baudouin de Condé, Jacques de Baisieux
Paris, BnF fr. 1446	Baudouin de Condé, Jean de Condé
Paris, Arsenal 3524	Baudouin de Condé, Jean de Condé

l’identité du poète. La rubrique de l’*Ave Maria* (*C’est li Ave Maria Baudouin de Condé*, fol. 54r) associe certes ce poème précis à l’auteur de façon plus évidente que dans le *codex* Arsenal 3142 (*Ci commencent li dit Baudouin de Condé / C’est uns salus de Nostre Dame*, fol. 300v), mais contrairement à ce dernier, il ne possède pas de rubrique qui annonce une collection auctoriale continue ou solidaire associée certes ce poème précis à l’auteur de façon plus évidente que dans le *codex* Arsenal 3142 (*Ci commencent li dit Baudouin de Condé / C’est uns salus de Nostre Dame*, fol. 300v), mais contrairement à ce dernier, il ne possède pas de rubrique qui annonce une collection auctoriale continue ou solidaire⁶²⁹. D’ailleurs, selon l’expression de Wagih Azzam et Olivier, Collet, le manuscrit 12407 « ventile » les *dits* de Baudouin qu’il transcrit, de sorte que seuls *Le Conte du Bachelier* (fol. 55v-57v) et *Le Conte d’Envie* (fol. 57v-58v), d’une part, et *Le Conte du Gardecorps* (fol. 59v-61r), *Le Conte du Manteau* (fol. 61r-62v), *Le Conte du Preudome* (fol. 62v-63r) et *Le Conte de Gentillesse* (fol. 63r-63v), d’autre part, forment des ensembles solidaires dans le recueil. En outre, il n’y a que le *Conte du Manteau* qui contienne une inscription auctoriale située dans son texte (*Manteau*, v. 338), tandis que le péri-texte du recueil ne vient jamais rappeler l’identité de Baudouin de Condé qu’il signalait pour *L’Ave Maria*. Issue du même atelier que le *codex* Arsenal 3142, cette copie fait sans nul doute subsister quelque chose de la cohérence l’œuvre de Baudouin. Mais elle le fait de façon nettement moins appliquée prononcée que ce qu’on observe dans le manuscrit de l’Arsenal et dans les six autres recueils. D’ailleurs, cette remarque s’applique également au cas d’Adenet le Roi, dont le recueil ne conserve que deux œuvres, les *Enfances Ogier* (fol. 1r-47v) et *Berte aus grans piés* (fol. 78v-98v), qu’il sépare de plusieurs dizaines de folios.

Seuls le BnF fr. 146 (Geoffroi de Paris et Jean de Lescurel) et le Londres, BL, Additional 46919 (Nicole Bozon et William Herebert) procèdent ainsi à l'association de deux poètes. En outre, les collections de Baudouin se composent bien souvent des mêmes pièces versifiées et brèves. Le dénombrement exact et la dénomination de ces dernières posent problème en raison du décalage qui existe entre l'organisation du recueil et celle choisie par l'éditeur moderne de Baudouin, Auguste Scheler, qui s'est appuyé sur le manuscrit Bruxelles, KBR 9411-26. Généralement désignés comme des *dits* par les rubriques fédératrices des manuscrits BnF fr. 1634, Arsenal 3142 et Arsenal 3525, elles ont été éditées principalement comme des « contes » par Auguste Scheler, qui a privilégié autant qu'il le pouvait l'usage du péri-texte du manuscrit de Bruxelles.

Dans un premier temps, on profitera du point de vue moderne et panoptique offert par la comparaison des six collections de poèmes. De façon analogue à ce que nous avons fait avec Rutebeuf, un tableau synthétique donnant des titres abrégés, ainsi que les numérotations de pièces offertes par Auguste Scheler (voir le tableau D de l'annexe recherche IV) donne immédiatement à voir l'invariabilité des pièces, en même temps que la muabilité de l'ordre dans lequel elles ont pu être transcrites⁶³⁰. Sur les vingt pièces répertoriées par Auguste Scheler, sept sont communes aux six manuscrits⁶³¹. On constate ensuite que la liste la plus éloignée des autres et celle du BnF fr. 1634, qui est plus brève que les autres (10 pièces seulement) et qui contient deux *unica* (*Le Conte de l'Olifant* et les *Vers de Droit*, soient les pièces XIX et XX). Les deux collections les plus proches sont assurément le BnF fr. 1446 et le Arsenal 3524 : la seconde reprend pour ainsi dire le même ordre des pièces que dans la première (sauf *La voie de Paradis* et le *Dit du Pélican*, soient XVIII et III), auquel elle ajoute trois poèmes (IX, X et XI, c'est-à-dire le *Conte d'Amour*, le *Conte de la Rose* et les quatre poèmes édités sous le titre d'*Un exemple de mort*). Mais elles partagent des similitudes avec le manuscrit de Bruxelles, dont l'ordre

⁶³⁰ Nous n'avons malheureusement pas pu consulter la thèse, en 5 tomes et inédite, de Willy Van Hoecke, qui semble avoir procédé à ce même survol synthétique, mais selon une perspective d'éditeur et de philologue, cependant. Voir *Baudouin de Condé et le problème de l'édition critique*, thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, 1970, 5t.

⁶³¹ Ce sont les pièces I, II, IV, V, VI, VII et XII : *Le Conte du Pel* (*La Voie de Tunis*) ; *Le Conte du Gardecorps* ; *Le Conte du Bachelier* ; *Le Conte du Dragon* ; *Le Conte du Manteau* ; *Le Conte du Preudome* ; *Le Conte de Gentillesse*.

est parfois repris, pour des groupes de pièces plus ou moins grands, dans tous les manuscrits.

Le contenu de ces poèmes est majoritairement soit dévotionnel, soit didactique ou édifiant. Par l'entremise d'allégories parfois zoomorphiques, de rimes équivoques organisées ou non en strophe hélinandienne ou de récits exemplaires, elles incitent un lectorat d'extraction aristocratique à atteindre une vie bonne et pieuse, à mépriser le monde et à craindre le trépas. Le *Conte du Pel* mêle à ces thèmes des remarques portant sur la Croisade de Tunis ; les *Conte de la Rose* et de l'*Amour* étendent quant à eux le domaine d'expertise de l'auteur à l'instruction amoureuse. La *Voie de Paradis* est un songe allégorique semblable à ceux de Rutebeuf. Seul le *Conte des hérauts*, poème humoristique où Baudouin met en scène sa rixe bouffonne avec un héraut d'armes, vient briser l'homogénéité de ton sérieux de la collection. Les deux *unica* du BnF fr. 1634 mènent l'œuvre de Baudouin sur les terres du poème de circonstance (*Conte de l'Olifant*) ou, une fois de plus, des vers hélinandiens (*Vers du droit*).

Dans le manuscrit de Turin se situait, aux fol. 129v-139v, un texte intitulé *Li prisons d'amours* (XXII)⁶³², que l'unique autre manuscrit qui le transcrit, le *codex* Vienne, ÖNB, 2621, attribue explicitement à Baudouin de Condé⁶³³. Dans le manuscrit de Turin, cependant, la pièce était copiée séparément de la collection auctoriale. De plus, elle était dénuée de nom d'auteur.

La division et la dénomination des poèmes changent parfois de manière notable d'un recueil à l'autre, et notamment dans le manuscrit de Turin. Par rapport aux autres collections autoriales de Baudouin, ce *codex* proposait par exemple une série de titres alternatifs aux pièces, distincts notamment de ceux du manuscrit de Bruxelles qui a fourni les titres de l'édition d'Auguste Scheler. Le *Conte du Dragon* devenait *Li lais de l'olifant* ; Le *Conte du pseudome* se changeait en *Coment li pseudons doit tenir son hostel*. Du *Conte d'Envie* dans le manuscrit de Bruxelles, on passait à *Li dis del escagier, b. de condé* ; du *Conte d'Amour*, à *C'est un dis d'amours fines*. Le *Conte de Gentillesse* étaient rebaptisé *De chiaus qui se font gentiz et nient le sont*⁶³⁴. Le *codex* turinois

⁶³² Auguste Scheler, *Notice et extraits...*, op. cit., p. 83.

⁶³³ Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, op. cit., t. I, p. 267, la rubrique va comme suit : *C'est li prisons d'amours que Bauduins de Condé fist*.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 74-75.

procédait également à une division alternative du *Conte de la Rose*, dont il copiait les v. 1-330 aux fol. 89r-91r sous la rubrique *Uns dis d'amours par equivoques*, puis les v. 331-399 au fol. 95v sous l'appellation *C'est li dis de la rose par ekivokes*⁶³⁵.

Du poème quadripartite nommé *Un exemple de mort* (XI, 1234) dans le manuscrit de Bruxelles, et constitué des poèmes que le manuscrit de l'Arsenal 3524 copie aux fol. 16v-18r et nomme le *Vers de la chair* (XI, 1), *Du monde et des mondés* (XI, 2), le *Dit du fust* (XI, 3) et *Un autre dit d'amour fine* (XI, 4), le manuscrit de Turin ne retenait qu'*Un autre dit d'amour fine*, baptisé ainsi par la rubrique du fol. 91r⁶³⁶. Ce même poème quadripartite, dont Auguste Scheler reprend les titres du manuscrit 3524 de l'Arsenal, est traité d'une autre manière dans le *codex* Arsenal 3142. D'une part, au fol. 311r, entre le *Conte du Pel* (fol. 309v-311r) et le *Dit des trois morts et des trois vifs* (fol. 311v-312r), il insère deux compositions qui sont annoncées par des lettrines de 2 UR, qui sont précédées et suivies d'un espace blanc de 2 UR, à savoir qu'Auguste Scheler a éditées sous le titre de *Dit du fût* (XI, 3) et *Dit de la pomme*. D'autre part, on observe le même procédé à la fin du *Conte de la Rose* (fol. 314v-316r), poème à la suite duquel ont été copiés les textes qu'Auguste Scheler a publiés sous la désignation de *Vers de la chair* (fol. 316r), *Du monde et des mondés* (fol. 316v) et *Un autre dit d'amour fine*, (fol. 316v). Dotées d'un noyau commun, les collections autoriales de Baudouin n'en étaient pas moins dotées de plasticité.

Jean de Condé

Dans son étude monumentale sur Jean de Condé⁶³⁷, Jacques Ribard a exposé avec soin et en détail le traitement exact dont font l'objet les pièces signées ou attribuées au poète dans les trois manuscrits qui conservent de vastes séries de ses poèmes. On reconduira donc essentiellement ici les principales observations fournies par le médiéviste. Les manuscrits de Paris, BnF fr. 1446, Arsenal 3524 et de Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18) contiennent la quasi-totalité des œuvres attribuées à Jean de

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 75 et Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, *op. cit.*, t. I, p. 133 pour les indications de folios.

⁶³⁶ Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, t. I, p. 151.

⁶³⁷ Jacques Ribard, *Un Ménestrel du XIV^e siècle. Jean de Condé*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969.

Condé, dont ils sont pratiquement les seuls témoins. On note simplement que le manuscrit Turin, BN 1626 L. I. 13 contient deux poèmes signés de Jean de Condé, dont l'un, *Li lais du blanc chevalier*, n'est conservé dans aucune des trois collections autoriales⁶³⁸.

Si on consulte le tableau B situé en annexe recherche IV et qui reprend les numéros de pièce de l'édition d'Auguste Scheler, on peut voir que, de façon semblable à ce qu'on observait pour Baudouin de Condé, les 41 pièces du BnF fr. 1446 (sauf deux) se retrouvent dans le *codex* Arsenal 3524, selon un agencement quasi-identique. Avec ses 51 pièces (dont une est répétée deux fois), la collection du *codex* Arsenal 3524 est la plus ample des trois. Ces deux manuscrits, on le sait, ont la particularité de conserver les pièces de Baudouin de Condé, elles aussi agencées selon un ordre quasi inchangé. Il s'agit là d'un aspect essentiel de la réception manuscrite des œuvres de Jean.

Malgré des recoupements avec le manuscrit de l'Arsenal, le recueil de Rome, s'écarte nettement des deux autres collections, avec 24 *unica* sur 35 pièces attribuées (de façon moderne ou médiévale) à Jean de Condé. Sur ces 35 pièces, seules 20 contiennent une inscription onomastique. Jacques Ribard s'est livré à des questionnements sur l'attribution des 15 pièces non signées de ce recueil, de même qu'à certaines pièces des collections du BnF fr. 1446 et du manuscrit Arsenal 3524⁶³⁹.

À l'évidence, l'organisation des pièces dans les différentes collections correspond à des effets de sens voulus et perçus par les compilateurs, quels qu'ils soient. Il demeure toutefois possible, à la suite de Jacques Ribard, de percevoir une unité de ton et d'intention entre les trois collections, et ce malgré la variabilité des pièces. D'après la typologie du médiéviste, les trois compilations contiennent, selon un équilibre semblable, des fabliaux, des poèmes narratifs édifiants, des *dits* moralisants semblables à ceux de Baudouin de Condé, des poèmes satiriques sur l'actualité de l'auteur, ou encore des conseils adressés aux princes⁶⁴⁰. Ces compositions sont majoritairement versifiées et brèves, et emploient l'octosyllabe à rimes plates, mais parfois aussi le tercet « coué ». Les

⁶³⁸ 1 des 3 poèmes de Jean contenus dans le BnF fr. 24432 se retrouvent dans les 3 collections (*Li castois du jouene gentil home*). Les 2 autres (*De .II. loiauz compaignons* et *Dou villain despensier*) se retrouvent dans le BnF fr. 1446 et le Arsenal 3524.

⁶³⁹ Jacques Ribard, *Un Ménestrel...*, op. cit., p. 39-49.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 107-111.

collections « jumelles » des manuscrits parisiens ont la particularité de renfermer une pièce plus imposante (1000 vers environ), *La Messe des oiseaux*, où l’auteur-narrateur raconte ses aventures oniriques et sa rencontre avec la déesse Venus d’une manière qui rappelle le *Roman de la Rose*. Mesurant 2352 vers, le *Dit du chevalier au manche* du manuscrit de Rome, place pour sa part l’œuvre de Jean dans le giron de la narration chevaleresque et courtoise, pour ne pas dire romanesque.

Watriquet de Couvin

Le format et le nombre des collections auctoriales consacrées à Watriquet de Couvin leur confère un caractère absolument exceptionnel au regard des autres compilations auctoriales du corpus. Sur les sept manuscrits médiévaux qui ont transmis au moins un poème attribuable à l’auteur, quatre rassemblent exclusivement des collections plus ou moins imposantes de ses poèmes, et un autre, fragmentaire, était vraisemblablement gouverné par le même principe. On le verra en détail dans le chapitre consacré à ce poète, il faut ajouter à cette liste cinq copies aujourd’hui disparues, mais dont l’inventaire de la Librairie royale du Louvre atteste l’existence, et dont tout indique qu’elles étaient intégralement constituées de pièces qu’elles attribuaient explicitement à l’auteur. Ce statut à part de la réception manuscrite de l’œuvre de Watriquet justifiera qu’on consacre une analyse particulière à ces collections auctoriales.

Nous avons reproduit et adapté en annexe recherche IV (tableau A) la table des concordances des pièces déjà mise au point par Mary et Richard Rouse, qui ont aussi bien souligné l’existence de nombreux blocs communs et modulables d’un recueil à l’autre que les *unica* que chaque *codex* renferme. Aujourd’hui, la plus petite collection complète conservée est celle du Bruxelles, KBR 11225-27, constituée de trois inscriptions auctoriales et peut-être d’un portrait d’auteur. La plus imposante est celle du manuscrit Arsenal 3525. Elle transcrit, en son état (sans doute légèrement) lacunaire, vingt-huit pièces, dont six *unica*. Le manuscrit Paris, BnF fr. 14968 donne pour sa part 22 pièces, dont deux *unica*, et le BnF fr. 2183 en donne vingt, dont deux *unica* (l’un d’entre eux, le *Dit des .VIII. couleurs*, est inachevé, mais non lacunaire matériellement dans le recueil). Le manuscrit du Bowdoin College contenait un *unicum* au moins. Les deux collections

les plus semblables sont celles conservées dans les deux manuscrits dont on a déjà vu qu'ils étaient « frères », à savoir le BnF fr. 14968 et le manuscrit Arsenal 3524.

Le cœur de l'œuvre de Watriquet, invariant d'un manuscrit à l'autre, se constitue de *dits* (selon l'appellation des ouvrages eux-mêmes) moraux et allégoriques versifiés. Parfois, l'auteur-narrateur y prodigue des conseils à un auditoire-lectorat curial, clairement identifié comme faisant partie de l'entourage des derniers rois capétiens et du premier roi Valois, Philippe VI, destinataire du *Dit du roi*. Dans sa pièce « maîtresse », le *Tournoi des Dames*, Watriquet raconte un songe allégorique dans lequel Vérité lui expose des leçons religieuses et éthiques. Cette même formule se retrouve dans le *Miroir des Dames*. Les *unica* du BnF fr. 2183 ne modifient pas la morphologie de l'œuvre de Watriquet. En revanche, ceux du BnF fr. 14968 et du Arsenal 3525, si. Le BnF fr. 14968 contient un éloge funèbre de l'un des patrons de Watriquet, le connétable Gaucher V de Châtillon, et surtout les *Fatras*. S'inscrivant dans une mouvance générale de la poésie que Patrice Uhl a qualifiée de « nonsensique », les 30 strophes copiées dans *A* sous le titre de *Fatras* obéissent à une formule poétique stable. Dans un premier temps, un refrain de deux vers qui rappelle les énoncés de la lyrique courtoise est copié, avant d'être farci (ou *enté*) de neuf vers au contenu absurde et souvent scatologique qui détourne entièrement le sens du refrain originel. Un poème de cette forme, qu'on trouvait dans le BnF fr. 1588, le manuscrit de Philippe de Remi, se trouve aussi dans le fragment du Bowdoin College. Le texte y est différent de celui du manuscrit BnF fr. 14968. Le manuscrit de l'Arsenal 3525 contient quant à lui deux fabliaux, *Les .III. Chanoinesses de Cologne* et les *Trois Dames de Paris*, dont on analysera la manière dont elles remettent en cause de fond en comble le ton général de l'œuvre de Watriquet. Dans les deux grandes collections de l'auteur, on trouve en outre des compositions plus longues, telles que le *Miroir des Princes*, de même que des pièces qui explorent le modèle de la strophe hélinandienne, ainsi que les rimes assonancées équivoques.

On le voit, malgré des effets de continuité d'une collection à l'autre (comme dans le cas, spectaculaire, des manuscrits mettant en scène Baudouin et Jean de Condé), la nature de compilation des ensembles textuels dégagés est particulièrement apparente. Dans le cas des copies multiples de collections autoriales, on assiste bien à des réagencements de pièces individuelles qui conservent une part de liberté et d'autonomie

les unes par rapport aux autres, même si des poèmes tels que la *Griesche d'Hiver* et la *Griesche d'été*, par exemple, rappellent de façon emblématique que des effets de continuité ont été perçus au sein des collections. Mais la morphologie des compilations auctoriales semble toujours avoir été le fruit d'un choix éditorial, même minimal. Dans les manuscrits qui sont les seuls à conserver l'œuvre d'un auteur, par ailleurs, les différents textes conservent leur part d'autonomie et ne se fondent jamais dans une superstructure qui changerait le tout en un poème unique.

D'une part, l'élément de stabilité qui caractérise les collections consacrées à un auteur et présentes dans divers manuscrits du corpus n'est pas utilisé ici comme un moyen de confirmer l'attribution de telle ou telle pièce ni de tel ou tel groupe de poèmes. De même, une telle stabilité ne vient pas faire sens dans la construction d'une figure auctoriale dans un recueil individuel au même titre que les inscriptions onomastiques, vectrices principales de l'identité d'un poète et garantes essentielles de l'attribution des pièces telle qu'elle existe dans un *codex*. En revanche, la comparaison des recueils telle qu'on l'a effectuée donne à voir que certaines collections auctoriales pouvaient être transférées, de façon quasi intégrale ou partielle, d'un manuscrit à l'autre, ce qui tend à suggérer que c'était bien en tant qu'ensemble auctorial qu'elles étaient transcrites et très vraisemblablement reçues.

Inévitablement copieux au regard de notre objet d'étude, ce survol introductif aura permis de procéder à une première série de clarifications et de définitions qui, si elles n'avaient pas été effectuées, auraient risqué de parasiter notre propos sous la forme de non-dits et de présupposés implicites. Au terme de ce premier examen, il est apparent que les manuscrits que nous avons choisi d'étudier ont été prévus dès l'origine pour mettre en scène des figures d'auteurs clairement identifiées et nommées à de nombreux endroits du texte et/ou du péri-texte des recueils. D'un point de vue méthodologique, la constitution de notre corpus est certes façonnée par la disponibilité des sources et l'état de la recherche, mais elle demeure le fruit d'une réflexion qui a pour fondement la prise en compte exhaustive et méthodique du paysage littéraire médiéval et des données manuscrites dont nous disposons sur les auteurs de l'époque étudiée dans leur ensemble. Nous avons montré et continuerons de montrer que les manuscrits à collections auctoriales individuelles constituent un corpus à part dans le paysage littéraire médiéval,

même s'il existe des zones de continuité avec le reste des *codices* qui témoignent d'un intérêt médiéval pour l'auteur en langue vernaculaire. Enfin, la présentation des collections auctoriales individuelles a permis, entre autres, de procéder à une des nombreuses distinctions et mises en gardes qui ponctueront notre étude, à savoir que nous nous préoccupons *en premier lieu* des attributions médiévales, c'est-à-dire des textes où le désir d'inscrire le nom de l'auteur était manifeste et explicite. Il est désormais temps de poursuivre ce lent travail de clarification et de réévaluation du corpus d'étude ainsi dégagé en passant véritablement à l'analyse des données que nous avons collectées.

Or il faut bien mettre en perspective les premières données obtenues par l'enquête. Une fois acceptées les bornes chronologiques, on s'est assuré, en choisissant de se concentrer sur des recueils à collections auctoriales, de bien mettre en valeur des ouvrages qui témoignent d'une volonté éditoriale de bâtir des ensembles textuels autour de figures auctoriales. C'est pour cela que la formule de la compilation a été préférée à des ensembles tels que le cycle et la somme, dont les structures textuelles fédératrices entrent en compétition avec la notion d'auteur pour organiser les textes. Dans le cas des manuscrits à compilations auctoriales, l'autonomie des textes rassemblés et le caractère modulaire des combinaisons dont ces derniers font l'objet rendent évidents les efforts de bâtir des livres *surtout*, voire *principalement* autour de figures d'auteurs. Il convient d'emblée de préciser : autour de figures d'auteurs uniques. Même lorsque, comme dans le cas emblématique de Baudouin de Condé et de son fils Jean, on place deux collections auctoriales dans les manuscrits, cela ne s'apparente donc pas au phénomène que l'on observe, à la même époque, avec les chansonniers lyriques, construits autour de dizaines de figures d'auteurs à la fois. Enfin, il faut bien souligner le caractère réduit du nombre de manuscrits retenus : sur les centaines de noms de poètes légués par les premiers siècles de la poésie en langue d'oïl, seuls quelques-uns (17) ont fait l'objet de collections. Cela doit illustrer le caractère prudent et circonscrit de la démarche choisie : d'autres compilations où se manifeste un intérêt pour la figure de l'auteur n'ont pas été retenues.

À l'interne, ces collections partagent plusieurs éléments communs : elles sont, à l'évidence, organiques. Elles reflètent donc bien un désir proprement médiéval de construire des figures auctoriales. Ensuite, elles relaient un rapport souvent obsessif aux inscriptions onomastiques des poètes, dont le nom est répété sans cesse, dans le texte et

dans le péritexte des ouvrages, et ce même dans des recueils qui attribuent déjà les collections à ce même nom d'auteur. Enfin, lorsqu'il est possible de comparer les différentes collections d'un même auteur, on remarque un savant mélange d'ilots de cohérence, d'*unica* et de reconfigurations éditoriales qui témoigne déjà d'une dialectique entre fixité et modularité dont on cherchera désormais à analyser les multiples effets de sens qu'elle génère.

PARTIE I : CONTEXTES

Chapitre 1 : contexte de l'auteur, contexte du manuscrit. Aspects théoriques et matériels de la genèse des recueils à collections autoriales individuelles de langue d'oïl.

Le phénomène de stabilité textuelle de même que celui plus général de la constitution des manuscrits à collections autoriales observés en introduction posent la question épineuse de la genèse des compilations du corpus, ainsi que du contexte (chronologique, géographique) qui les a vues naître. Or, jusqu'à présent, la critique qui s'est intéressée aux *codices* à compilations autoriales d'un point de vue codicologique a interprété de façon assez systématique leur avènement comme une indication d'une prise de conscience des poètes de langue d'oïl de la matérialité de leur œuvre. Cette prise de conscience se serait soldée par une volonté, de la part de ces mêmes poètes, de s'impliquer directement dans les mécanismes de transmission de leurs pièces, changées en textes, voire en livres. Selon cet axe de lecture, qui est notamment celui de Sylvia Huot, la part d'invariance qu'on observe par exemple d'une compilation autoriale à l'autre remonterait directement à une volonté de l'auteur de fixer les contours de son œuvre. Plus globalement, la mise en place de collections autoriales dans les recueils serait la conséquence d'un contrôle accru sur la transmission de ses œuvres.

Le présent chapitre sera l'occasion de revenir sur cette hypothèse dite du « contrôle auctorial » avec un double objectif. Il s'agira tout d'abord de procéder à une ultime et nécessaire clarification concernant la nature des recueils du corpus, de même que l'axe de lecture qu'on utilisera pour les appréhender par la suite. Cette clarification conceptuelle a pour dessein de réaménager la grille de lecture qui a voulu faire de ces recueils soit des autographes, soit des *codices* produits sous la supervision de l'auteur qu'ils mettent à l'honneur. Cette hypothèse est certes valide dans certains cas. Mais on tentera de montrer ici que le contrôle auctorial ne suffit pas à expliquer la production de ces recueils. Pour ce faire, on reviendra notamment sur les informations contextuelles dont on dispose quant à la période et aux lieux d'activité des poètes, et ce afin de les mettre en relation avec les données spatiotemporelles disponibles sur les *codices* qui conservent les compilations consacrées à ces auteurs. Ce sera là le second objectif de ce

chapitre, à savoir fournir un survol synthétique du contexte géographique et chronologique des manuscrits et des poètes à l'étude.

Le « manuscrit d'auteur », l'autographie et le manuscrit à collection auctoriale

En tant que notion aussi bien que comme phénomène éditorial, les manuscrits à collections (ou compilations) autoriales doivent dans un premier temps être distingués du corpus des manuscrits autographes tels qu'ils ont été définis et inventoriés par Tanya Van Hemelryck et Olivier Delsaux¹ ; ainsi que du manuscrit d'auteur tel que conceptualisé par Armando Petrucci². De fait, on remarque une tendance assez généralisée dans la critique à appréhender comme un même phénomène l'avènement des collections autoriales dans les manuscrits vernaculaires, d'une part, et d'autre part le contrôle accru des poètes de la diffusion de leurs œuvres. Dans un survol analytique relativement récent de la production des recueils vernaculaires français du XIII^e siècle, Olivier Collet note par exemple que, dans l'histoire du livre, « [l]es années 1275-1300 semblent [...] marquer une rupture, avec l'apparition des premiers regroupements focalisés autour d'une autorité spécifique³ ». Le quart du XIII^e siècle aurait vu se multiplier le phénomène selon lequel « les textes de certains écrivains, comme Baudouin et Jean de Condé, Rutebeuf ou Jean de Meun tendent à se regrouper au sein de recueils⁴ ». Pour le médiéviste, cela indiquerait une « appropriation par l'auteur de l'espace du recueil et par le livre de la figure de l'écrivain », dans une dynamique au terme de laquelle aurait émergé « le prototype de l'écrivain moderne capable de

¹ Olivier Delsaux et Tania Van Hemelryck, *Les Manuscrits autographes en français au Moyen Âge. Guide de recherches*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2014. Cet ouvrage retient notre attention car il opte pour une définition plus souple – et par conséquent plus confuse – de l'autographie que celle, stricte, employée dans l'ouvrage de Giuseppina Brunetti, *Autografi francesi medievali*, op. cit., qui se concentre seulement sur les manuscrits contenant des textes copiés de la main de leur auteur.

² Armando Petrucci, « Minute, autograph, author's book », dans *Writers and Readers in medieval Italy. Studies in the history of written culture*, éd. et trad. par Charles M. Radding, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, p. 145-168. Voir également l'original italien, « Minuta, autografo, libro d'autore », dans Cesare Questa et Renato Raffaelli (dir.), *Il Libro e ol testo. Atti del convegno internazionale. Urbino, 20-23 settembre 1982*, Urbino, Edizioni quattro venti, coll. « Pubblicazioni dell'Università di Urbino. Scienze Umane, Atti di congressi », 1984, p. 399-414.

³ Olivier Collet, « Les collections vernaculaires entre diversité et unité. À propos d'une nouvelle recherche sur la mise en recueil des œuvres littéraires au Moyen Âge », dans Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck (dir.), *L'Écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2006, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

programmer *ab initio* et de facetter les divers aspects de son œuvre et de la diffusion de celle-ci⁵ ».

Cette vision d'une conquête progressive de l'espace du livre par les auteurs historiques, « de chair et de sang⁶ » est loin d'être minoritaire au sein des études médiévales. Les travaux d'Armando Petrucci, bien que centrés sur l'Italie, décrivent le même mouvement à une échelle européenne en le faisant commencer au XI^e siècle :

*[B]etween the eleventh and fourteenth century, the author's direct participation in the material production of his own texts begins to be seen and then is gradually extended, at least in some sectors of European written culture, both in editorial phases and in phases of turning a text into a book, [...] the « author's book ».*⁷

Si pour Armando Petrucci, les débuts de l'implication auctoriale dans la diffusion matérielle de ses œuvres seraient à situer dès les premiers siècles du Moyen Âge central, le point culminant de ce mouvement se trouverait au XIV^e siècle. En Italie, il serait symbolisé par la production de Pétrarque, dont les « *many perfect “author's books”, containing texts of his works written out in his own hand* » consacraient et incarnent la « *summation* » et l'« *ideal* » du « *complete autograph*⁸ ».

Si l'on s'en tient uniquement au domaine de la littérature de langue d'oïl, les enquêtes à la fois exhaustives, détaillées et influentes menées tour à tour par Sylvia Huot dans *From Song to Book* et par Keith Busby dans *Codex and Context*⁹ ont pu suggérer un mouvement analogue à celui présenté par Armando Petrucci. *From Song to Book* raconte, entre autres, l'avènement au XIII^e siècle et surtout au XIV^e d'une « *author figure*

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ Françoise Vieillard, « Le manuscrit avant l'auteur : diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français (XII^e-XIII^e siècles) », *Travaux de littérature*, vol. 11, 1998, p. 39-53.

⁷ Armando Petrucci, « Minute, autograph, author's book », *loc. cit.*, p. 146 : « Entre le XI^e siècle et le XIV^e siècle, la participation directe de l'auteur dans la production matérielle de ses propres œuvres s'est accrue de façon graduelle, tout au moins dans certains secteurs de la culture écrite européenne, à la fois dans les phases d'édition et dans les phases de transformation du texte en livre [...] le “livre d'auteur” ». La thèse du médiéviste insiste en fait sur les liens codicologiques entre la minute autographe des notaires et la pratique autographique des auteurs littéraires européens. Mais il n'en demeure pas moins que son récit en est un de conquête progressive du livre par l'auteur.

⁸ *Ibid.*, p. 168 : « De nombreux “livres d'auteurs” parfaits, qui contenaient le texte de ses œuvres, calligraphiées de sa propre main » ; « le point culminant » ; « idéal » ; « l'autographe intégral ».

⁹ Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.* ; Keith Busby, *Codex and Context*, *op. cit.*

*who subsumes narrator, compiler, lyric poet, and protagonist*¹⁰ » du livre, représentée mieux que quiconque par Guillaume de Machaut. L'auteur de *Codex and Context* effectue pour sa part le constat d'une production manuscrite vernaculaire (en vers, cependant) de plus en plus gouvernée, au XIII^e siècle, par la logique du genre et par celle de l'auteur. En effet, tout en refusant prudemment de proposer « *an absolute chronological development in the increasingly important role played by authorial and generic features in the composition of vernacular verse manuscripts*¹¹ », Keith Busby constate, après avoir évoqué le cas de certains manuscrits de Chrétien de Troyes, mais aussi le cas nettement moins étudié de la série de poèmes attribuée à Gautier le Leu dans le manuscrit Nottingham, University Library, Mi LM 6¹², quelque chose de l'ordre d'un mouvement global de la production manuscrite : « *Sequences of texts as determined by authorial and generic identity tend to get longer as time passes and reach the status of relatively well-circumscribed sections of a manuscript, finally coming to define the manuscript itself*¹³ ».

La fin du XIII^e siècle et l'apparition de recueils qui conservent des séries de poèmes organisées selon une logique auctoriale est donc généralement présentée comme participant d'un mouvement de conquête qui trouvera son accomplissement sous la forme d'un manuscrit dont la production, la compilation et la diffusion est surveillée par son auteur, qui occupe des espaces de plus en plus vastes du recueil pour finir par régner sur la totalité d'un livre devenu finalement sa propriété. Un tel récit peut *a priori* paraître d'autant plus convainquant que, à « la fin du XIV^e siècle et du XV^e siècle », selon l'expression d'Olivier Delsaux, « l'écart entre la production textuelle et la production manuscrite tend vers zéro, puisque le manuscrit que l'on a conservé aujourd'hui est parfois le manuscrit produit, voire transcrit, par l'auteur lui-même¹⁴ ». Face aux indices

¹⁰ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 337 : « une figure d'auteur qui englobe le narrateur, le compilateur, le poète lyrique et le protagoniste »,

¹¹ Keith Busby, *Codex and Context*, op. cit., vol. 2, p. 484 : « un développement chronologique absolu dans le rôle de plus en plus important joué par les aspects auctoriaux et génériques dans la composition de manuscrits vernaculaires versifiés. »

¹² *Ibid.*, p. 481.

¹³ *Ibid.*, p. 484 : « Les séquences de textes définies en fonction de leur identité auctoriale ou générique tendent à devenir plus longues au fil du temps et à atteindre le statut de sections bien circonscrites au sein d'un manuscrit, et finissent à la longue par définir le manuscrit dans son ensemble. »

¹⁴ Olivier Delsaux, *Manuscrits et Pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge*, op. cit., p. 12-13.

ou aux preuves de la supervision de la production des manuscrits renfermant leurs œuvres par Guillaume de Machaut, Christine de Pizan ou encore Antoine de la Salle, pour ne citer que quelques exemples abondamment étudiés¹⁵, on peut être tenté de voir les recueils à collections autoriales de la fin du XIII^e siècle comme participant d'un même mouvement, d'un même phénomène.

Paru en 2014, le guide de recherches sur *Les Manuscrits autographes en français au Moyen Âge*¹⁶ consacre en quelque sorte cette tentation légitime d'arrimer les recueils de la fin du XIII^e siècle au phénomène qui a vu se multiplier, au XIV^e siècle, les manuscrits d'auteurs autographes. Visant avant tout à dresser l'inventaire des « manuscrits copiés (*manuscrits autographes*) ou corrigés (*manufactures autographes*) de la main de l'auteur du texte », Tania Van Hemelryck et Olivier Delsaux, étendent cependant leur champ de catalogage à l'ensemble du « phénomène autographe¹⁷ » pour y inclure ce qu'ils nomment le « manuscrit auctorial ». C'est sous cette appellation, qui désigne en fait le livre dont « la production a été [...] supervisée [...] par l'auteur du texte¹⁸ », où l'on trouve inventoriés les recueils renfermant les collections des textes d'Adenet le Roi¹⁹, de Jean et Baudouin de Condé²⁰, de Robert de Blois²¹, ainsi que de Watriquet de Couvin²². Une telle classification a donc pour effet de réunir sous un même phénomène, à savoir le « phénomène autographe », le *codex* calligraphié de la main de son auteur et une série de manuscrits au sujet desquels la supervision auctoriale n'a été que « présumée par un chercheur à partir d'indices de différentes natures », telles la « production du manuscrit dans l'entourage de l'auteur », la « présence du manuscrit dans

¹⁵ Voir *supra*, p. 53 et sq. En outre, pour une vision plus nuancée du rôle de Guillaume de Machaut dans la compilation de ses propres œuvres, voir Margarida Madureira, « Le recueil d'auteur au XIV^e siècle : Guillaume de Machaut et la compilation de ses œuvres », dans Tania Van Hemelryck et al. (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, op. cit., p. 199-211. Pour un survol de la question de la production des autographes français à la fin du Moyen Âge, et notamment à partir du XIV^e siècle, les travaux de Gilbert Ouy continuent de faire autorité. Une liste détaillée des contributions importantes de Gilbert Ouy est par exemple offerte dans Godfried Croenen (dir.), *Patrons, Authors and Workshops in Paris around 1400*, Louvain-Paris-Dedley, MA, Peeters, 2006, p. 16, n. 44.

¹⁶ Olivier Delsaux et Tania Van Hemelryck, *Les Manuscrits autographes en français au Moyen Âge*, op. cit.

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸ *Idem*

¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁰ *Ibid.*, p. 88.

²¹ *Ibid.*, p. 122.

²² *Ibid.*, p. 127.

la bibliothèque du dédicataire du texte ou de l'auteur », voire « l'intelligence du programme iconographique, de la mise en page ou de l'agencement des textes dans le cas d'un recueil²³ ».

On voit que, selon cette lecture, certains critiques réunissent trois phénomènes séparés : l'autographie, d'abord, puis le fait de rassembler les œuvres d'un auteur en une série signifiante dans un manuscrit et, enfin, produire un manuscrit qui ne conserve que les œuvres d'un auteur. Or cette confusion notionnelle entre ces trois réalités est à ce point répandue dans l'histoire du livre qu'elle risque encore d'infléchir la compréhension des manuscrits à collections auctoriales si elle n'est pas abordée de front.

Parce que le poids du *telos* représenté par les manuscrits « d'auteur » du XIV^e siècle finissant est immense, on doit rappeler une fois de plus qu'il ne constitue pas l'objet premier de notre étude. On distinguera donc d'un point de vue notionnel les trois réalités que ce *telos* englobe grâce à la notion de « manuscrit d'auteur », à savoir le manuscrit autographe, le recueil à collection(s) auctoriale(s) et le manuscrit ne renfermant que les œuvres d'un auteur. Déjà évoquée lors du panorama des collections auctoriales de notre corpus, une quatrième notion, distincte, transversale et potentiellement combinable avec les trois premières, touche à la question de savoir si tel ou tel manuscrit constitue – ou se présente comme – les « œuvres complètes » de ce même auteur²⁴. On le verra dans le chapitre qui lui est consacré, seule la poésie de Watriquet de Couvin a fait l'objet de *codices* ne renfermant que sa production poétique. Mais le caractère lacunaire de certaines des collections empêche d'observer de manière fiable un quelconque « sens de l'histoire » sur cette question.

Concernant l'autographie, la perspective proposée ici est la suivante : s'il n'est pas à exclure que certains des *codices* du corpus ont pu être produits sous la surveillance d'auteurs, voire copiés par ces derniers, le trait définitoire de ces manuscrits réside ailleurs. Ces *codices* attestent avant tout d'une volonté généralisée de tous les acteurs de la production et de la consommation du livre de l'époque de faire de l'identité

²³ *Ibid.*, p. 7.

²⁴ Sur ces notions, voir Jean Sgard et Catherine Volpilhac-Augier (dir.), *La Notion d'œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999 et surtout Béatrice Didier, Jacques Neefs et Stéphane Rolet (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2012.

onomastique d'un auteur donné un élément de l'organisation éditoriale d'un ou de plusieurs manuscrits. L'auteur « historique » des pièces réunies dans un livre, à supposer qu'il ait existé et qu'il ne se soit agi que d'une seule personne, n'est autrement dit que l'un des maillons d'une chaîne qui le lie, lui et ses textes, à ceux qui consentent à relayer son existence dans les livres.

D'ailleurs, à l'époque qui nous concerne, c'est-à-dire entre les débuts de la littérature française et l'année 1340, il n'existe pas, dans les documents, de lien systématique ni nécessaire entre ces trois phénomènes que sont l'autographie, la compilation des œuvres d'un poète en une série continue au sein d'un recueil et enfin le fait que cette compilation occupe la totalité de l'espace d'un *codex*.

Cela ne veut pas dire que l'idée d'une fusion de ces trois phénomènes soit parfaitement anachronique ou absurde pour l'époque. Sans qu'il soit nécessaire d'entreprendre une vaste généalogie de la question²⁵, la copie des œuvres de frère Angier en témoigne matériellement, elle qui rassemble la totalité de l'œuvre connue de ce traducteur et qui a été copiée par ce dernier. Mais plus que de le voir comme le signe d'une prise de conscience particulièrement précoce et aigüe du devenir médiatique de son œuvre de poète, la critique avance souvent des arguments sociologiques pour expliquer qu'Angier ait pris la plume pour transcrire ses propres traductions. En interprétant les données du manuscrit de Paris, BnF fr. 24766, les philologues ont établi qu'Angier était vraisemblablement l'un des chanoines augustiniens du prieuré de Sainte-Frideswide, à Oxford, et qui a reçu sa prêtrise au moment où il terminait la copie des *Dialogues*²⁶. Dès lors, comme le rappelle Renato Orenco « coucher sur le parchemin les *Dialogues* était pour [Angier] une manière de rester fidèle à la règle », dans un monastère où « le travail de copie, pénible et fatigant, était assimilé au travail manuel, auquel chaque moine était astreint par la règle²⁷ ». Il n'est pas improbable que, tout en affichant des velléités poétiques, le prieur de Saint Frideswilde ait été motivé par les impératifs liés à sa condition de moine. Quoi qu'il en soit, il présente un cas de figure dans lequel

²⁵ Outre les études d'Armando Petrucci, voir Nataša Golob (dir.), *Medieval autograph manuscripts. Proceedings of the XVIIth colloquium of the Comité International de Paléographie Latine, held in Ljubljana, 7-10 september 2010*, Turnhout, Brepols, 2013.

²⁶ Paul Meyer, « La Vie de Saint Grégoire le Grand... », art. cit., p. 146.

²⁷ Renato Orenco (éd.), *Dialogues...*, op. cit., t. I, p. 180.

autographie, dans son sens le plus strict, et manuscrit à collection auctoriale ne font qu'un, tandis que ses deux poèmes signés occupent pour ainsi dire la totalité du recueil.

Dans le domaine laïc, il existe un certain nombre d'exemples qu'on cite volontiers et qui témoigneraient, à des degrés divers, de la rencontre entre le phénomène de compilation des œuvres d'un auteur donné, d'une part, et, d'autre part, le contrôle accru de ce même auteur sur le devenir livresque de sa production. Dans les *Quatre âges de l'homme*, Philippe de Navarre affirme par exemple avoir produit, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, un *livre* qui réunissait une vaste sélection de sa production poétique, comme il l'explique ici :

Phelippes de Navarre, qui fist cest livre, en fist autres II. Le premier fist de lui meesmes une partie ; car la est dit dont il fu, et comment et por quoi il vint deça la mer, et comment il se contint et maintint longuement par la grace Nostre Seignor. Après, i a rimes et chançons plusors que il meïsmes fist [...]. Après, i a chançons et rimes qu'il fist, plusors en sa viellesce, de Nostre Seignor, et de Nostre Dame, et des sains et des saintes. Celui livre fist il por ce que ces troveüres et li fait qui furent ou païs a son tens et les granz valors des bons seignors fussent et demorassent plus longuement en remembrance a cels qui sont descendu de lui et des autres amis et a touz ces qui les vorront oïr.²⁸

On ne saurait trop s'avancer, d'après cette citation, sur l'aspect matériel de ce *livre*, tout comme il semble épineux de savoir si le verbe *faire* renvoie à l'acte de composition ou encore à la constitution matérielle d'un objet-livre. S'il s'agissait d'un autographe mettant en scène les œuvres quasi-complètes de Philippe, il est en tout cas disparu, et on n'en conserve le témoignage que grâce à cette citation²⁹.

Dans un même esprit, on a d'ailleurs récolté des témoignages concernant d'autres poètes lyriques de la même époque dont il est dit de manière plus ou moins évidente qu'ils auraient copié eux-mêmes un ouvrage contenant une sélection, voire l'intégralité de leurs compositions. On cite souvent le passage des *Grandes chroniques de France* (1274) évoquant une compilation de ses chansons par Thibaut de Champagne :

²⁸ *Les Quatre âges de l'homme, traité moral de Philippe de Navarre (sic)*, éd. par Marcel de Fréville, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1888 ; § 233.

²⁹ Pour plus d'informations sur le fragment manuscrit et sa copie du XIX^e siècle qui conserveraient les ruines de ce manuscrit perdu, voir Alda Rossebastiano Bart, « Sul disperso ms. di Cérines delle Gestes des Chiprois ora Varia 433 della Biblioteca Reale di Torino », *Studi francesi*, vol. 67, 1979, p. 76-79. Sur la tradition manuscrite des *Quatre âges de l'homme*, assez abondante, voir en premier lieu *Les quatre âges de l'homme*, éd. par Marcel de Fréville, *op. cit.*

[Thibaut] fist entre luy et Gace Brulé les plus belles chançons et les plus délitables et mélodieuses qui onques fussent oïes en chançon né en vielle. Et les fist escrire en sa sale à Provins et en celle de Troyes, et sont appellées *Les Chançons au Roy de Navarre*.³⁰

Comme dans le cas de Philippe de Novarre, cependant, cet ouvrage autonome serait perdu³¹.

Mais ces quelques exemples plus ou moins probants de manuscrits potentiellement disparus ou conservés, à la fois organisés en collections autoriales et produits sous la surveillance de leur auteur, ne prouvent pas que les deux phénomènes soient nécessairement consubstantiels. L'exemple célèbre de Matthew Paris le démontre. Principalement connu pour ses autographes latins et son travail d'artiste qui l'a mené à faire œuvre de cartographe et à produire de nombreuses signatures-autoportraits, l'Anglo-normand Mathew Paris (première moitié du XIII^e siècle) est sans conteste un auteur et un scripteur prolifique tout à la fois³². D'après Giuseppina Brunetti, l'autographe français qu'on lui attribue le manuscrit de Dublin, Trinity College 177, constitue « *un esempio di libro in cui l'autore, osservato sul suo scrittoio, è sia puro copista sia copista di opere da lui stesso composte* »³³. En effet, tout en intégrant une *Vie de Saint Alban* signée par lui dans le recueil, l'auteur intègre une diversité de poèmes qui ne sont pas de sa composition, et qui sont signalés comme tels³⁴.

Dans le domaine italien, et pour en revenir à un environnement laïc, la *vida* du troubadour Ferrari de Ferrara montre de quelle manière, même au tournant des XIII^e-XIV^e siècles, un poète qui compilait les œuvres de ses contemporains a refusé de transcrire ses propres œuvres dans les manuscrits :

³⁰ *Grandes Chroniques de France*, éd. par Paulin Paris et citées dans Mary J. O'Neill, *Courtly love songs of medieval France. Transmission and style in the trouvère repertoire*, Oxford-New York, Oxford University Press, coll. « Oxford monographs on music », 2006, p. 23 et sq. Sur ce livre, voir Sylvia Huot, *From Song to Book, op. cit.*, p. 64. Voir aussi Robert Fawtier, « Thibaut de Champagne et Gace Brulé », *Romania*, t. LIX, n° 233, 1933. p. 83-92.

³¹ Il existe cependant une tradition de fascicules autonomes renfermant la poésie de Thibaut que d'aucuns ont tenté de faire remonter à cet « autographe », et sur laquelle nous reviendrons mentionnons dans au chapitre 3.

³² Voir à ce sujet la synthèse de Giuseppina Brunetti, *Autografi francesi medievali, op. cit.*, p. 63-88.

³³ *Ibid.*, p. 82 : « un exemple de livre dans lequel l'auteur, observable sur son pupitre, est tantôt un pur copiste, tantôt le copiste d'une œuvre de son propre crû. »

³⁴ Voir *Ibid.*, et plus particulièrement p. 87-88.

E fe[s] un estrat de tutas las cançons des bos trobador[s] del mon; e de chadaunas cançons o serventes tras .I. cobla o .II. o .III., aqelas che portan la[s] sentenças de las cançons e o son tu[i]t li mot triat. Et aqest estrat e scrit isi denan ; et en aqest estrat non vol meter nullas de las soas coblas ; mais [a]qel de cui es lo libre li-n fe[s] scriure, per che fos recordament de lui.³⁵

Sans doute faut-il voir ce récit comme une manière topique de mettre en scène l'humilité du poète dont on transcrit les œuvres malgré ses protestations. Mais on peut à la rigueur fournir une lecture littérale de cette *vida* : même lorsqu'un poète est lettré et réputé pour avoir confectionné lui-même un manuscrit organisé selon une logique auctoriale, il est tout à fait possible que la compilation de ses œuvres dans ce manuscrit même soit faite contre sa volonté.

Une fois ces quelques nuances établies, l'hypothèse heuristique de la présence auctoriale peut tout de même servir de fil rouge pour dresser le portrait plus général de ce que l'on croit savoir sur le contexte géographique et chronologique de production des manuscrits à collections d'auteurs. Des auteurs du corpus, seul Angier semble avoir été le scribe du manuscrit contenant ses propres œuvres. Mais on verra tout de même que le contexte des recueils a pu être particulièrement proche de celui des poètes qui y sont mis en scène. Mais surtout, ce survol permettra de dresser un premier portrait des ensembles plus ou moins vastes de lieux et de milieux qui semblent avoir participé à l'avènement de ce phénomène éditorial qu'est le manuscrit à collections autoriales.

Contrôle auctorial et « scribe éditeur » : les *codices* et leur contexte.

Peut-être cette synthèse contextuelle ne réservera-t-elle pas de grosses surprises aux spécialistes de l'histoire du livre en langue d'oïl du Moyen Âge central. Elle n'en est pas moins essentielle pour mieux saisir l'avènement des manuscrits à collections autoriales. Les axes chronologique et géographique sur lesquels se placent les différents recueils et les différents auteurs sont ceux qui caractérisent principalement la production livresque de l'époque dans son ensemble, telles qu'ils ont été dégagés par les historiens du livre. Il en va de même pour les milieux sociologiques d'où viennent aussi bien les protecteurs de certains des auteurs mis en scène que les commanditaires présumés des manuscrits qui

³⁵ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.) *Biographies des Troubadours: Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, New York, Burt Franklin, 1964, p. 335-336.

conservent leurs œuvres. Ainsi les aires géographiques en présence pour les manuscrits comme pour les auteurs sont l'espace anglo-normand, et plus précisément l'Angleterre, la Champagne, Paris et ses alentours et, enfin, le Nord de la France jusqu'aux Pays-Bas méridionaux. Le groupe social le plus fortement représenté chez les protecteurs ou dédicataires connus des poètes et les commanditaires de leurs recueils est la haute aristocratie parisienne, flamande et hainuyère du tournant des XIII^e-XIV^e siècles.

Espace anglo-normand

Quatre manuscrits du corpus ont été associés à l'espace géolinguistique anglo-normand : le Londres Cotton Nero AV, le BnF fr. 24477, le BnF fr. 19525 et le Londres, BL, Additional 46919. Ils contiennent chacun des collections autoriales dédiées à des poètes dont le parcours biographique se situerait au moins en partie en Angleterre : Philippe de Thaon, Angier, Guillaume le Clerc de Normandie et Nicole Bozon.

Daté par Ian Short du troisième quart du XII^e siècle³⁶, la première unité codicologique du manuscrit Londres, BL, Cotton Nero A.V est de loin la plus ancienne de tous nos manuscrits à collections autoriales. Concernant la provenance du manuscrit, Ian Short a contesté la localisation jadis proposée par Eduard Mall³⁷ en faveur de l'abbaye cistercienne de Holmcultum dans le Cumberland (Cumbria, au Nord de l'Angleterre), fondée en 1150. Cette localisation se fondait sur un colophon situé à la fin du *Bestiaire* : *liber sancte marie de holm coltran*, ainsi que sur une marque de possession ajoutée par une main légèrement postérieure dans la marge inférieure du fol. 1r : *Liber sancte marie de holmo*. Pour Ian Short, ces *ex-libris* « *are in hands (14th century?) considerably later than those which transcribed the French texts*³⁸ ». Ce serait donc à une époque nettement postérieure à celle de sa confection que cette unité codicologique aurait intégré le fonds de l'abbaye cistercienne. Mais le médiéviste s'accorde toutefois avec ses prédécesseurs quant à l'origine insulaire du manuscrit, notamment en raison des traits anglo-normands de la langue des copistes³⁹.

³⁶ Philippe de Thaon, *Comput...*, éd. par Ian Short, *op. cit.*, p. 2.

³⁷ *Li cumpoz ...*, éd. par Eduard Mall, p. 1.

³⁸ Philippe de Thaon, *Comput...*, éd. par Ian Short, *op. cit.*, p. 2. Traduit *supra*, p. 169.

³⁹ *Ibid.*, p. 1.

Il existe un certain décalage entre la datation supposée du manuscrit (troisième quart du XII^e siècle) et celle de la période d'activité présumée de Philippe, que l'on a cherché à établir grâce à des indices contextuels disséminés dans ses œuvres, et donc dans le BL, Cotton Nero A.V. Il aurait d'abord composé le *Comput*. L'auteur y nomme, au v. 9, le dédicataire de l'œuvre, son oncle Onfroï de Thaon, que la critique a choisi d'identifier comme étant le chapelain d'Eudo Dapifer, sénéchal des rois Guillaume I^{er} le Conquérant, Guillaume II et Henri I^{er} d'Angleterre jusqu'à sa mort en 1120⁴⁰. Cette référence à Dapifer dont on connaît la date de décès, combinée aux indications textuelles que Philippe formule au présent sur les « dui concurrent » (*Comput*, v. 3004) et sur le premier jour du mois de mars qui était un samedi (*ibid.*, v. 3010) ont par la suite permis à l'un des éditeurs du texte, Eduard Mall, de proposer les années 1102, 1113 ou 1119 comme dates possibles pour la composition du poème⁴¹. Comme le rappelle Mary Dominica Legge, « 1102 serait probablement trop tôt, restent donc les dates de 1113 et 1119, dont on a toujours choisi, arbitrairement à ce qu'il paraît, la deuxième⁴² ». Le *Bestiaire* est quant à lui dédié à Adélaïde de Louvain, nommée « Aliz » dans le corps du texte à deux reprises⁴³, de même que dans l'incipit latin du fol. 41r (voir tableau ci-dessus). Adélaïde a été reine jusqu'en 1135, date du décès d'Henri, et est quant à elle morte en 1151.

Un autre manuscrit du *Bestiaire*, le *codex* Oxford, Merton College 249, remplace les références à Adélaïde par des renvois à Aliénor d'Aquitaine, tout en interpolant le prologue du poème pour y intégrer un éloge de l'épouse d'Henri II⁴⁴. Hugh Shields estime que ce prologue « est bien de Philippe⁴⁵ », ce qui étendrait la carrière du poète à une époque postérieure à 1154, date du début du règne anglais d'Aliénor. La période d'activité de l'auteur serait à situer tout au long de la première moitié du XII^e siècle. D'un point de vue géographique, le patronyme de Thaon serait quant à lui à situer en

⁴⁰ Mary Dominica Legge, « La précocité de la littérature anglo-normande », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 8, n° 31-32, 1965, p. 333.

⁴¹ *Li cumpoz ...*, éd. par Eduard Mall, p. 24.

⁴² Mary Dominica Legge, « La précocité... », art. cit., p. 333.

⁴³ *Le Bestiaire de Philippe de Thaün*, éd. par Emmanuel Walberg, *op. cit.*, p. CI et 1 ; Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴ *Le Bestiaire de Philippe de Thaün*, éd. par Emmanuel Walberg, *op. cit.*, p. VII, CII et 1 ; Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ Hugh Shields, « Philippe de Thaon, auteur du *Livre de Sibylle* ? », *Romania*, t. LXXXV, n° 340, 1964, p. 474.

Normandie, près de Caen et on suppose que Philippe ou un membre de son lignage aurait émigré en Angleterre au XI^e siècle⁴⁶. Il n'existe pas, pour l'heure, d'informations plus précises quant au lieu de vie du poète, et on ne saurait établir de connexion géographique ni chronologique détaillée entre celui-ci et le manuscrit Cotton Nero A.V. qui met ses poèmes en série.

Déjà évoqué à plusieurs reprises, le cas de l'autographe d'Angier se résume assez brièvement : selon la datation traditionnellement admise, on interprète le colophon du fol. 151r comme une indication que la copie des *Dialogues* a été achevée le 29 novembre 1212, tandis que le second colophon, situé au fol. 174r, qui date de la fin de la copie de la *Vie* (« *Istud complevi conversionis mee anno IX^o. sacerdocii II^o, in vigilia apostolorum Philippi et Jacobi*⁴⁷ ») serait à dater du 30 avril 1214⁴⁸.

⁴⁶ Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Renato Orenco, *Les Dialogues...*, *op. cit.*, t. I, p. 160.

⁴⁸ Ian Short, « Frère Angier... », *art. cit.*, p. 106.

Malgré ce lien géographique à Oxford clairement exprimé par l’auteur, des doutes persistent apparemment quant au lieu de composition des textes et à celui de la confection du manuscrit. À la suite de Paul Meyer, Ian Short a notamment constaté une différence linguistique entre les *Dialogues*, au dialecte plus « continental », et la *Vie*, dont la langue est davantage « insulaire », pour suggérer qu’Angier aurait fui l’Angleterre lors de l’Interdit formulé par Innocent III à l’encontre de Jean sans Terre en 1208 et ne serait rentré qu’après la capitulation du roi d’Angleterre, en 1213, date à laquelle il aurait commencé la rédaction de la *Vie*⁴⁹. Si, pour le médiéviste, « *[t]here is [...] no evidence that Angier did actually compose either or both of his poems in Oxford, still less that he copied them himself at St Frideswide’s*⁵⁰ », Renato Orenco conclut de son propre examen linguistique, de même que de l’homogénéité codicologique entre les cahiers où sont copiés *Dialogues* et ceux où est transcrite la *Vie* que le manuscrit est issu d’un même atelier d’origine insulaire⁵¹. Les possesseurs et les destinataires du manuscrit demeurent, pour leur part, inconnus.

La datation et la provenance exacte du BnF fr. 19525, qui propose une sélection des œuvres de Guillaume le Clerc de Normandie, sont encore incertaines. En 1973, Pierre Ruelle, le second éditeur du *Besant Dieu* de Guillaume, situait le manuscrit à la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle (à l’instar de son prédécesseur Ernst Martin)⁵². Concernant l’origine potentielle des scribes qui ont copié le *codex*, il notait simplement que leur langue « abonde en traits Anglo-Normands⁵³ ». Mais en 1987, François Avril et Patricia Stirnemann proposaient plutôt de dater la confection du livre au deuxième quart du XIII^e siècle⁵⁴. Reprenant l’opinion de Nigel J. Morgan⁵⁵, ces mêmes spécialistes suggéraient par ailleurs (non sans réserves) une provenance oxonienne du *codex*, allant même jusqu’à postuler un lien entre le style de l’artiste des trois initiales historiées

⁴⁹ Ian Short, « Frère Angier... », art. cit., p. 107-108

⁵⁰ *Ibid.*, p. 106 : « Il n’y a aucune preuve du fait qu’Angier aurait effectivement composé ses deux poèmes (ni même l’un d’entre eux) à Oxford ; et il n’y en a encore moins du fait qu’il les aurait copiés lui-même à Saint-Frideswide. »

⁵¹ Renato Orenco, *Les Dialogues...*, op. cit., t. I, p. 167.

⁵² *Ibid.*, p. 12. Voir aussi Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant de Dieu*, éd. par Ernst Martin, op. cit., p. I. L’éditeur allemand date pour sa part la main des copistes du début du XIV^e siècle.

⁵³ Guillaume de Clerc de Normandie, *Le Besant...*, éd. par Pierre Ruelle, op. cit., p. 12.

⁵⁴ François Avril et Patricia Stirnemann, *Manuscrits enluminés d’origine insulaire*, Paris, 1987, p. 67, n° 107.

⁵⁵ Nigel J. Morgan, *Early gothic manuscripts*, t. I, 1190-1250. *A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, Londres, Harvey Miller-Oxford University Press, 1982, p. 36, n° 35.

situées au fol. 67r, 141v et 153r⁵⁶ et celui de l'atelier de William de Brailes, enlumineur actif à Oxford dans les années 1230-1260 fort bien connu des historiens de l'art⁵⁷. L'identité du ou des destinataires originel(s) du recueil n'est pas connue et ne peut donc être invoquée pour trancher sur la question, mais le fol. 1r garde la trace de deux possesseurs anciens : les armoiries peintes du bibliophile Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, mort en 1492 et la signature du poète Philippe Desportes (1545-1606)⁵⁸.

D'un point de vue chronologique, les pièces mises en série dans la collection auctoriale des fol. 67r-129r (ou 141v, si l'on inclut la *Vie de Tobie*) dressent le portrait d'un poète dont la carrière serait à dater entre le début du XIII^e siècle et l'année 1238. Les événements historiques auquel Guillaume fait référence dans le *Besant Dieu*, notamment la croisade contre les Albigeois, font estimer à Pierre Ruelle que ce poème a été composé en 1226 ou en 1227⁵⁹. Adolf Schmidt rappelle quant à lui que si le dédicataire des *Treis moz* est bel et bien Alexandre de Stavenby, alors le *terminus post quem* de ce poème est le 26 décembre 1238, date de décès de l'évêque⁶⁰. Il ajoute, de son étude linguistique des autres poèmes attribués à Guillaume dans le manuscrit, que ces derniers seraient à dater du premier tiers du XIII^e siècle environ⁶¹. Le *Besant Dieu* offre en outre des détails sur les origines supposées de son auteur, au v. 97 : « Guillame, uns clers qui fu normanz ». Combinée à la référence à l'évêque Alexandre de Stavenby, évêque de Lichfeld et potentiellement à celle au prieur Guillaume de la *Vie de Tobie*, cette indication géographique indiquerait tout au moins un parcours professionnel situé entre la Normandie et la Grande-Bretagne. Telles sont les données que l'on peut extraire du seul témoignage du manuscrit à section auctoriale BnF fr. 19525, un recueil qui

⁵⁶ François Avril et Patricia Stirnemann, *Manuscripts...*, *op. cit.*, p. 67. Fol. 67r, 7 UR : Marie Madeleine tient une banderole qui porte son nom ; 141v, 9 UR, Sainte Marguerite qui sort du dragon ; 153r, 8 UR, Saint Paul, premier personnage à être nommé dans le texte et représenté dans l'illustration avec son épée.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 68. Les deux auteurs ajoutent : « L'écriture et quelques initiales filigranées des ff. 1-66 ont un certain aspect français », p. 67. Sur William de Brailes, voir l'étude fondatrice de Sydney C. Cockerell, *The Work of William de Brailes. An English illuminator of the thirteenth century*, Cambridge, Roxburghe Club, 1930 et la synthèse plus récente de Claire Donovan, « William de Brailes, illuminator of Oxford », *The de Brailes hours. Shaping the book of hours in thirteenth-century Oxford*, Toronto -Buffalo, University of Toronto Press, 1991, p. 9-24.

⁵⁸ François Avril et Patricia Stirnemann, *Manuscripts...*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁹ Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant de Dieu*, éd. par Pierre Ruelle, *op. cit.*, p. 7 et p. 36-39. L'éditeur reprend en grande partie l'argumentaire d'Adolf Schmidt, « Guillaume le Clerc de Normandie, insbesondere seine Magdalenenlegende », *Romanische Studien*, vol. 4, 1879-1880, p. 502-504.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 504.

⁶¹ *Idem*

demeurerait relativement proche, sur le plan chronologique et, dans une moindre mesure, géographique, du poète qu'il met à l'honneur.

Comme il a été établi plus haut, le dernier manuscrit d'origine anglaise de la série, Londres, BL, Additional 46919, a pour sa part la particularité d'être un autographe rédigé non pas par l'auteur de langue d'oïl faisant l'objet d'une collection dans le recueil, mais par un second auteur, le Franciscain William Herebert, qui connaissait l'anglo-normand, qui était d'expression latine et anglaise, et qui a lui aussi transcrit ses propres sermons et ses propres poèmes dans le recueil. La biographie de Herebert est relativement connue : on sait qu'il était prieur franciscain à Oxford et qu'il aurait notamment connu Guillaume d'Ockham. On situe sa mort en 1333, qui constitue on le sait le *terminus post quem* du recueil⁶². Si Herebert était plus ou moins le contemporain de Bozon, lui aussi désigné comme appartenant aux « frères menours », on ignore si les deux hommes se sont connus.

Les données contextuelles concernant Nicole Bozon sont rares et ont fait l'objet d'interprétations conflictuelles. Comme pour Herebert, on place sa biographie entre la fin du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e siècle, et on déduit du manuscrit qu'il était non seulement frère mineur, mais « ordenour » franciscain (*Char d'orgueil*, v. 340). Son lieu d'activité demeure inconnu. La démonstration d'Amelia Klenke sur ce sujet résume à la fois les hypothèses jadis formulées par Mary Dominica Legge et les siennes. Pour Mary Dominica Legge, qui se fie notamment aux occurrences du patronyme Bozon chez des religieux de la région, Nicole « *came from somewhere near the march of Derby with Leicestershire, and that he belonged to the vast diocese of Lincoln*⁶³ ». Amelia Klenke a quant elle tenté d'établir « *a) that Bozon was affiliated with the distinguished Norfolk family of the same name, b) that as a member of the Nottingham Convent he had studied at Oxford*⁶⁴ », avant de postuler, du fait de son titre d'« ordenour », un

⁶² Stephen R. Reimer (éd.) *The Works of William Herebert*, op. cit., p. 1-6.

⁶³ Mary Dominica Legge, *Anglo-Norman in the Cloisters. The Influence of the Orders upon Anglo-Norman Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1950, p. 402, citée par Amelia Klenke, « Nicholas Bozon », art. cit, p. 256 : « Venait d'une localité proche de la frontière entre Derby et le Leicestershire, et qu'il faisait partie du vaste diocèse de Lincoln. »

⁶⁴ *Idem* : « a) que Bozon était affilié à la famille éponyme et réputée du Northfolk, b) qu'en tant que membre du couvent de Nottingham, il avait étudié à Oxford ».

rattachement au couvent de Nottingham, dans le diocèse d'York⁶⁵. Qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre de ces villes, on ignore si Herebert (si c'est bien lui) a compilé les poèmes de Nicole Bozon simplement à cause d'une « solidarité franciscaine » ou si une rencontre entre les deux hommes, à Oxford par exemple, a eu lieu. On le voit dans ce cas-ci, l'hypothèse de l'autographie pour expliquer la formation d'une collection auctoriale possède des limites, et ce même s'il est possible par ailleurs de tracer des lignes de continuité entre le contexte des auteurs et celui des concepteurs des manuscrits qui les célèbrent.

Champagne, Est

Cette proposition est tout aussi vraie pour le contexte continental, et par exemple en Champagne, qui est le lieu avéré ou présumé de la constitution de collections d'auteurs, à savoir Chrétien de Troyes et Rutebeuf. Après avoir été localisé un temps à Paris, la « copie Guiot », dont la langue serait champenoise⁶⁶, a été située, grâce à la démonstration de Mario Roques, à Provins dans la première moitié du XIII^e siècle⁶⁷. C'est dans cette ville que le copiste, qui indique dans le colophon du recueil (fol. 105v) que *devant Nostre Dame del Val / est ses ostex tot a estal*, aurait peut-être exercé la fonction de « copiste-libraire⁶⁸ ».

Dans ce cas, l'hypothèse d'une supervision auctoriale du manuscrit est difficile à soutenir, et ce, non pas uniquement parce que Guiot, surnommé le « *wilful scribe* » par Keith Busby⁶⁹, a abondamment réécrit et « édité » les romans de Chrétien de Troyes⁷⁰. En effet, on situe généralement la carrière de Chrétien de Troyes au XII^e siècle. D'après la critique, son roman le plus tardif serait le *Conte du Graal*, dédié à Philippe d'Alsace (comte de Flandre), mort en 1190 à Saint-Jean d'Acre. Certes, le fait que le *Lancelot* soit dédié à Marie de Champagne et que Chrétien se nomme lui-même *Crestien de Troies* laisse entendre une origine champenoise. S'ils ne sont pas concomitants, l'époque et le lieu de composition des poèmes de Chrétien et ceux de la copie du manuscrit n'en sont pas pour autant très éloignés. Ni l'identité du possesseur initial de ce recueil richement

⁶⁵ *Idem*

décoré (ou de l'une de ses trois parties), ni celle de l'auteur de la table de la fin du XIII^e siècle, ne sont connus.

Si l'on accepte de croire en la référentialité du personnage nommé Rutebeuf, la carrière poétique de ce poète et la production des principales collections auctoriales qui lui sont consacrées se situeraient toutes deux entre Paris et la Champagne, durant la deuxième moitié du XIII^e siècle. Le BnF fr. 1635 est le manuscrit le plus complet de Rutebeuf. C'est dans ce *codex* que se trouvent le plus grand nombre de poèmes datables de l'auteur et c'est lui que les spécialistes ont utilisé pour dresser le portrait du poète dont on ne sait absolument rien en dehors de ce qui est dit dans ses poèmes. Deux des textes connus sous le nom de *Poèmes de l'Infortune*, que d'aucuns ont pu interpréter comme contenant les principaux renseignements contextuels sur la biographie de Rutebeuf, offrent des éléments de datation. Le *Mariage Rutebeuf* donne, dans le *codex*, l'année 1261⁷¹ pour les noces de son auteur-protagoniste. *Renart le bestorné*, qui est une réaction à la décision de Louis IX de ne plus accueillir les poètes et les ménestrels à la cour en 1262⁷², est également datable. Seul le *Dit des ribauds de Grève* fait référence, de par son titre, à un lieu explicitement parisien, la « place de Grève⁷³ ». Enfin, la *Complainte Rutebeuf* est dédiée au frère du roi Louis IX, Alphonse, comte de Poitiers et de Toulouse⁷⁴. La période d'activité et le contexte dans lequel semblait évoluer la figure de poète construite par le *codex* se laissent nettement mieux cerner dans les pièces de circonstance et les compositions satiriques.

Deux événements historiques viennent rythmer la carrière poétique du Rutebeuf dépeint dans les trois manuscrits. Le poète s'engage d'une part dans l'âpre conflit politico-théologique qui oppose, à partir des années 1250, les maîtres séculiers de

⁶⁶ Kasja Meyer, *La copie Guiot...*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ Mario Roques, « Le manuscrit 794... », *art. cit.* Voir cependant les nuances apportées dans Terry Nixon, « Catalogue of manuscripts », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol, vol. 1, p. 11, n. 29.

⁶⁸ Mario Roques, « Le manuscrit 794... », *art. cit.*, p. 183.

⁶⁹ Keith Busby, *Codex and Context*, *op. cit.*, vol. 1, p. 93. L'expression peut être traduite par « le scribe volontaire », mais aussi « le scribe obstiné ».

⁷⁰ *Idem.* Nous reviendrons sur le cas de Guiot au chapitre 9.

⁷¹ « En l'an de l'Incarnation, / .VIII. jors après la Nacion, /Celui qui soffri passion / En l'an sexante, » (*Le Mariage Rutebeuf*, éd. Zink, v. 1-4).

⁷² Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 280.

⁷³ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 531.

⁷⁴ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 317.

l'Université de Paris, qu'il soutient, aux Ordres mendiants, Dominicains et Franciscains, qu'il fustige⁷⁵. Prenant notamment le parti de Guillaume de Saint-Amour, dont on sait que l'engagement contre les Mendiants, puis l'exil forcé (sous ordre du pape Alexandre IV) fera également l'objet d'un développement dans le *Roman de la Rose*⁷⁶, Rutebeuf compose une série de poèmes sur le conflit qui s'étalent sur une période allant de 1255, date de composition de la *Discorde des Jacobins et de l'Université de Paris* à 1268, année où le poète aurait écrit le *Dit de l'Université de Paris*⁷⁷.

D'autre part, le Rutebeuf du BnF fr. 1635 s'implique aussi fortement dans les divers conflits militaires qui ont ponctué la seconde moitié du XIII^e siècle (septième et huitième Croisades, reprise de Constantinople par les Byzantins, conquête de la Sicile par Charles I^{er} d'Anjou et, enfin, Croisade de Navarre)⁷⁸. Datable de la fin de la Septième Croisade (1244-1254), la *Complainte de Monseigneur Geoffroy de Sergines* chante les louanges de celui qui était resté défendre seul la Terre Sainte après le départ de Louis IX⁷⁹. La chute de Constantinople aux mains de l'Empereur Michel VIII Paléologue en 1261 constitue la trame de la *Complainte de Constantinople* (1262)⁸⁰. Le *Dit de Pouille* (1264) et la *Chanson de Pouille* (1265) font quant à eux référence à la campagne militaire en Sicile menée par Charles I^{er} d'Anjou, frère de Saint Louis, à qui le pape Urbain IV avait offert le trône de Sicile afin de limiter le pouvoir du Saint-Empereur Conrad IV⁸¹. La Huitième Croisade et ses préliminaires ont inspiré la *Complainte d'Outremer* (1265), la *Voie de Tunis*, la *Disputaison du croisé et du décroisé* (1267), ainsi que les complaintes du *Roi de Navarre* et du *comte de Poitiers*, tous deux morts sur le chemin du retour de la campagne, en 1271⁸². Datable de 1277, la *Nouvelle Complainte*

⁷⁵ Michel Marie Dufeil, « L'œuvre d'une vie rythmée... », art. cit. et *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne, 1250-1259*, Paris, A. et J. Picard, 1972. Du même auteur, on pourra également consulter le dossier « Guillaume de Saint-Amour, l'Université, le XIII^e siècle », dans *Saint Thomas et l'Histoire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 1991 [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pup/4439> Consulté le 5 février 2019.

⁷⁶ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche - Lettres Gothiques », 1992, v. 11492-11528.

⁷⁷ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 10-15.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 15-17 et Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 411-516.

⁷⁹ Zink, p. 123-134 ; Farral et Bastin, t. I, p. 411-418.

⁸⁰ Zink, p. 401-418 ; Farral et Bastin, t. I, p. 419-430.

⁸¹ Zink, p. 827-844 ; Farral et Bastin, t. I p. 431-439.

⁸² Zink, p. 845-918 et 925-948 ; Farral et Bastin, t. I, p. 440-491.

d'Outremer se veut un plaidoyer pour le projet de croisade du pape Jean XXII, demeuré irréalisé⁸³. Telle qu'elle est constituée dans le BnF fr. 1635, l'œuvre du poète s'étend même jusqu'à la Croisade infructueuse dite « d'Aragon », menée par le roi de France Philippe III le Hardi pour son frère Charles. Elle est l'objet de la *Vie du monde*, poème que les médiévistes modernes hésitent à attribuer à Rutebeuf, mais bel et bien présent dans la collection auctoriale, et qui aurait été composé en 1285⁸⁴.

Outre ces compositions historiques et politiques, un certain nombre de textes se présentent soit comme des œuvres de commande qui nomment leurs dédicataires, soit comme des pièces de circonstance dédiées à des personnages contemporains plus ou moins illustres. Outre les hauts personnages liés aux croisades mentionnés, le BnF fr. 1635 contient une *Complainte* en l'honneur Ancel, « seigneur à la fois de l'Isle-Adam et de Valmondois⁸⁵ » dont on situe la mort entre 1252, date de son testament, et 1260, date à laquelle un acte donne son titre seigneurial à son fils Jean⁸⁶. La *Vie de Sainte Élyzabel* se donne pour commanditaires Éart de Lézinnes (*Élyzabel*, éd. Zink, v. 2010-2011), chanoine, puis évêque d'Auxerre, ainsi que la reine Isabelle de Navarre (*Ibid.*, v. 17), morte en 1271⁸⁷, qui était l'épouse de Thibaut auquel la *Complainte du roi de Navarre* est dédiée. Michel Zink souligne à juste titre que ces deux personnages partagent un lien avec la Champagne⁸⁸, de sorte que le poète tel qu'il est présenté dans le manuscrit (probablement confectionné en Champagne, lui aussi) tracerait un parcours professionnel situé entre cette région et Paris, ville centrale dans les poèmes universitaires notamment, et qui s'étendrait sur une période allant des années 50 aux années 80 du XIII^e siècle.

La fourchette chronologique que donne le BnF fr. 837 et le BnF fr. 1593 est nettement plus réduite. Dans le BnF fr. 837, la carrière poétique de l'auteur est complètement amputée des références à la campagne sicilienne de Charles I^{er} d'Anjou, tandis que la plupart des textes sur la huitième Croisade disparaissent, à l'exception de la *Complainte d'Outremer*. Cette pièce devient alors le poème datable le plus récent de

⁸³ Zink, p. 975-1000 ; Farral et Bastin, t. I, p. 492-509.

⁸⁴ Zink, p. 1001-1016 ; Farral et Bastin, t. I, p. 388-407.

⁸⁵ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁶ Zink, p. 95-101 ; Farral et Bastin, t. I, p. 510-516.

⁸⁷ Zink, p. 635-751 ; Farral et Bastin, t. I, p. 60-166.

⁸⁸ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 7-8. L'éditeur rappelle aussi que le bonimenteur qui énonce le *Dit de l'herberie* dit être originaire de cette région.

Rutebeuf au sein de la collection, qui ne semble pas contenir de renvois à des événements politiques postérieurs à l'année 1266.

Tout comme dans le BnF fr. 837, les poèmes du BnF fr. 1598 excluent les événements en Sicile, de même que tout ce qui survient après la *Complainte d'Outremer*, qui est une fois de plus le poème datable le plus récent de la collection. Même si l'état lacunaire de l'œuvre de Rutebeuf dans le BnF fr. 1593 ne permet pas de formuler de constat définitif, force est de constater que la chronologie de la carrière du poète y est donc semblable à celle de la figure auctoriale du BnF fr. 837, ce qui contribue à rapprocher un peu plus les collections des deux manuscrits dont l'organisation affichait certaines ressemblances. Doit-on en conclure que le BnF fr. 1635 constitue une seconde étape, voire une seconde « édition » des œuvres de Rutebeuf ?

Enfin, le *Dit des Cordeliers* constitue un *unicum* essentiel dans la collection du BnF fr. 1593, du fait qu'il remonte à l'année 1249 et qu'il génère une dissonance de contenu en prenant le parti d'un ordre religieux que les autres compositions satiriques du manuscrit ne cesseront de prendre pour cible. Or ce texte aux préoccupations extrêmement locales pourrait trouver sa justification dans le fait qu'il évoque un événement champenois qui avait encore une certaine pertinence pour la ou les personne(s) responsable(s) de la copie de cette section du manuscrit. En effet, l'unité codicologique du BnF fr. 1593 contenant les « ruines » de sa collection auctoriale serait à situer en Champagne. D'après Edmond Faral et Julia Bastin, la « graphie est généralement conforme à l'usage de l'Île-de-France » dans cette unité comme dans les autres qui contiennent les poèmes de Rutebeuf, et on y noterait « quelques particularités qui indiqueraient peut-être la Champagne⁸⁹ ». Cette partie du recueil serait à dater selon eux du XIII^e siècle⁹⁰.

La confection du BnF fr. 1635 serait à situer, pour sa part, dans l'Est de la France (d'après la langue), non loin de la Champagne⁹¹. La *Complainte de Sainte Église (Vie du monde)*, rédaction I⁹² ; fol. 45r-46v) fait référence à la croisade d'Aragon (1284-1285), ce

⁸⁹ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 16.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁹¹ *Ibid.*, p. 19 : on trouve dans la langue des copistes « des traits mettant en cause à la fois la Champagne de l'Est, la Bourgogne et la Lorraine ».

⁹² Sur les différentes rédactions du poème, voir *Ibid.*, p. 389-407.

qui situe le *terminus ante quem* de cette unité codicologique en « 1285 au plus tôt⁹³ ». On ne connaît ni l'identité du ou des destinataires originel(s) de cette partie du manuscrit, ni l'histoire de ses possesseurs au Moyen Âge. On notera simplement qu'une version italienne des *Prophéties de Merlin* pour la décennie 1340-1350 se trouve sur la page de garde du recueil, « formant un feuillet indépendant⁹⁴ » de l'unité codicologique allant du fol. 1r au fol. 84v. Si le BnF fr. 1635 et le BnF fr. 1593 « suivent » le Rutebeuf champenois, le BnF fr. 837 proviendrait quant à lui de Paris.

Paris et alentours

La date et le lieu de confection exacts du BnF fr. 837 demeurent inconnus, bien que de nombreux spécialistes aient formulé des opinions plus ou moins précises à ce sujet. Remontant au XVIII^e siècle seulement, la reliure n'est d'aucun secours à cet égard. D'après Edmond Faral et Julia Bastin, la langue et l'écriture du manuscrit sont celles du troisième tiers du XIII^e siècle⁹⁵. Sylvie Lefèvre a plus récemment souligné que deux textes du recueil faisaient référence à la mort du chambellan Pierre de la Broce, plaçant dès lors le *terminus ante quem* « très exactement après le 30 juin 1278⁹⁶ ». Or le style de la décoration corroborerait cette estimation chronologique⁹⁷, tout en suggérant une provenance au Nord de Paris, « peut-être à Arras⁹⁸ ». Alison Stones a même avancé que la décoration pouvait être le fruit du travail du « Maître Hospitalier »⁹⁹, ce qui situerait le *codex* à Paris, avant l'année 1280¹⁰⁰. L'histoire du manuscrit et de ses possesseurs médiévaux est par ailleurs inconnue. On sait simplement qu'à date ancienne

⁹³ *Ibid.*, p. 393.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁵ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 12.

⁹⁶ Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique... », art. cit., p. 205.

⁹⁷ Patricia Stirnemann, citée dans *Idem*.

⁹⁸ *Idem*

⁹⁹ Alison Stones, « Appendix IV », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, *op. cit.*, p. 375. Cette opinion est reprise dans *Gothic Manuscripts. Part one*, *op. cit.*, vol. 1, p. 54, est développée dans « Notes sur le contexte artistique de quelques manuscrits de fabliaux », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *Les Centres de Production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 226-227.

¹⁰⁰ Date à laquelle l'enlumineur serait parti pour Saint-Jean d'Acre. Voir Jaroslav Folda, « The Hospitaller Master in Paris and Acre: some reconsiderations in light of new evidence », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 54, 1996, p. 51-59. Du même auteur et sur le même sujet, voir *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre: 1275-1291*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 42-52.

(probablement au tournant des XIV^e et XV^e siècles), un annotateur a intégré des *incipit* au début de chacune des pièces (jusqu'alors pourvues uniquement d'un *explicit*), qu'il a également numérotées avec des chiffres romains¹⁰¹.

Même si on ignore leur provenance exacte, les deux manuscrits qui conservent les œuvres de Pierre de Beauvais en collections partagent d'immenses similitudes qui pourraient lever une partie du mystère qui entoure leur datation et leur origine. Mais une chose est sûre : leur production est de loin postérieure à la période d'activité du poète Pierre de Beauvais, et quelque peu éloignée de ce qui fut le centre d'activité de l'auteur.

Au sujet de la première unité codicologique qui constitue le Grand Recueil de la Clayette, Ronald Noel Walpole suggère « a *localization not far from Paris and a date about the turn of the thirteenth century*¹⁰² », tout en soulignant un dialecte francien, avec des influences picardes et champenoises pour le texte de la *Chronique du Pseudo-Turpin* (fol. 43r-56r) qu'il édite¹⁰³. Cependant, partant de l'illustration qui ouvre les *Miracles Notre Dame* au fol. 404r, Alison Stones a pour sa part affirmé que le style du manuscrit « *is for the present very difficult to match*¹⁰⁴ ». Elle a proposé dans un premier temps une localisation en Bourgogne et une datation entre les années 1260-1270¹⁰⁵, avant de situer plus récemment et plus précisément le *codex* à Dijon¹⁰⁶.

Bien que le BnF nouv. acq. fr. 13521 soit également doté d'un certain nombre de marques de possession, ces dernières ne permettent pas non plus de reconstruire

¹⁰¹ Henri Omont, « Introduction », *Fabliaux...*, loc. cit., p. V. Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, op. cit., t. I, p. 12.

¹⁰² Ronald Noel Walpole, *The Old French...*, op. cit., vol. 2, p. 63 : « une localisation non loin de Paris, et une datation à peu près au tournant des XIII^e-XIV^e siècles ». Au sujet de la datation du recueil, le médiéviste rappelle également qu'Albi Rosenthal date la section du fol. 369r au fol. 390v à la seconde moitié du XIII^e siècle, potentiellement entre les années 1270-1275. Voir Albi Rosenthal, « Le manuscrit La Clayette retrouvé », *Annales musicologiques*, t. I, 1953, p. 105-130.

¹⁰³ Ronald Noel Walpole, *The Old French...*, op. cit., vol. 1, p. 2.

¹⁰⁴ Alison Stones, « Appendix IV: Illustrated *Miracles de Nostre Dame* Manuscripts listed by stylistic attribution and attributable manuscripts whose MND selection is unillustrated », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, op. cit., p. 390, n. 58 : « est, à l'heure actuelle, difficile à identifier »

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 376. La médiéviste relaie également les localisations proposées par Anthonij Dees, *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*, Tübingen, Max Niemeyer, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1987, p. 527 et 528. Selon Anthonij Dees, la langue de la copie de la *Vie de Sainte Catherine d'Alexandrie* (fol. 90v-108r) proviendrait du Val d'Oise (coefficient : 79), tandis que la *Translation et les Miracles de Saint Jacques* (fol. 37r-42r) indiquerait des liens avec l'Aube (coefficient : 86).

¹⁰⁶ Alison Stones, *Gothic Manuscripts. Part one*, op. cit., vol. 1, p. 73. Cette localisation ne fait pas l'objet de discussions dans ce volume.

précisément le contexte de la constitution du recueil, ni d'au moins l'une de ses parties. La première section paléographique du manuscrit (fol. 1r-56r) se termine certes avec le colophon suivant, situé en bas de la première colonne du fol. 56r : « *R. de Chapella me fecit* ». Cependant, même s'il s'agissait-là d'un colophon authentique et non de la transcription du modèle textuel que suivait le copiste de la section, ce nom ne renvoie pour le moment à aucun professionnel du livre dont les historiens connaîtraient le travail¹⁰⁷. Les marques de possession plus tardives ne concernent que les autres unités codicologiques du recueil¹⁰⁸.

Concernant le BnF fr. 834, Ronald Noel Walpole a remarqué et relevé avec soin l'ensemble des grotesques et autres visages dessinés par le décorateur à de multiples endroits du manuscrit¹⁰⁹. En combinant leur examen à une étude de la langue du copiste, il suppose une localisation au nord de Paris, à la frontière picarde¹¹⁰. En outre, il propose de rapprocher l'époque de la confection du recueil de l'année 1300, là où la critique datait traditionnellement le *codex* de la fin du XIV^e siècle¹¹¹. Le médiéviste a également cherché à identifier les possesseurs tardifs du *codex*. Durant la première moitié du XV^e siècle, le seigneur auvergnat Yves I^{er} de Tourzel, baron d'Allegre, vassal du Duc de Bourbon, a signé les fol. 2r et 140r¹¹².

¹⁰⁷ Ronald Noel Walpole, *The Old French...*, *op. cit.*, p. 64. Le médiéviste semble pencher en faveur de l'hypothèse selon laquelle le colophon serait un original. Cependant, contrairement à ce que l'auteur avance, rien ne semble indiquer que le « R. » de « R. de Chapella » soit l'initiale du prénom « René ». Johan Peter Gumbert a jadis relevé la trace d'un colophon semblable, signé par un « R. D. Capella », situé au dernier folio du manuscrit de Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. z. 67 (= 1982), mais uniquement pour mieux souligner la différence entre les mains du colophon de « Chapella » et de celui de « Capella ». Johan Peter Gumbert, « De datering van het Haagse handschrift van de "Limburgse Sermoenen" », dans Elly Cockx-Indestege et Frans Hendrickx (éd.), *Miscellanea Neerlandica. Opstellen voor dr. Jan Deschamps ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag*, Louvain, Peters, 1987, vol. 1, p. 181.

¹⁰⁸ Datant apparemment du XIV^e siècle, un *ex-libris* du fol. 203v indiquerait que le *codex* (ou du moins l'unité codicologique concernée) aurait appartenu à un couvent, mais le nom de ce dernier a toutefois été gratté : « *Iste liber de (legendis ?) est conventus... --ii sancti...--e.* ». On sait en revanche que Philibert de Chantemelle / Chantemerle, administrateur à la cour de Philippe le Bon et surtout seigneur de La Clayette, a signé le fol. 247v, ce qui indique que cette partie du recueil, voire sa totalité a très vraisemblablement intégré la collection de cette famille bourguignonne dès le tournant des XIV^e-XV^e siècles.

¹⁰⁹ Ronald Noel Walpole, *The Old French...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 46-49.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 45-46. Le médiéviste rappelle notamment que, contrairement à ce qu'indiquent les descriptions des catalogues, le poème *Le Mireoers de la vie et de la mort*, copié aux fol. 122v-125r, n'est pas daté de l'année 1366, mais bien de 1266.

¹¹² *Ibid.*, p. 50-51. En revanche, Ronald Noel Walpole n'a pas réussi à identifier les armes peintes selon lui « by the rubricator » (par le rubricateur) à divers endroits du manuscrit, et qui représentent un écu d'argent à trois (ou deux) bandes de gueule dans la marge inférieure de la page, de même qu'une couronne dans sa

Nous avons également eu l'occasion de remarquer la proximité des deux collections autoriales d'un manuscrit à l'autre. Cette similitude témoignerait d'une filiation textuelle bien réelle entre les deux *codices*, qui découleraient potentiellement d'un modèle commun. Tous les éditeurs des poèmes présents dans les deux recueils ont constaté, avec plus ou moins de détail, la très grande proximité entre le texte des deux témoins. Il faut écarter d'emblée de ces conclusions le *Livre des moralités*, dont John Holmberg n'a pas retenu la copie conservée dans le BnF fr. 834, qu'il jugeait trop tardive¹¹³. L'éditeur du *Doctrinal Sauvage*, Aimo Sakari¹¹⁴, n'offre pas, quant à lui, de comparaison détaillée du texte du BnF fr. 834 et de celui du nouv. acq. fr. 13521¹¹⁵. Mais son tableau synoptique de l'ordre des strophes dans chacune des 30 copies du poème donne clairement à voir que les deux recueils agencent les strophes de façon identique, et ce dans une version abrégée du poème qui leur est parfaitement spécifique (31 strophes contre 56 dans le manuscrit de base)¹¹⁶. Un autre tableau d'Aimo Sakari, qui comptabilise le nombre variable de vers par strophe d'un témoin à l'autre, permet quant à lui de constater que le texte du BnF fr. 834 et de celui du nouv. acq. fr. 13521 possèdent exactement le même nombre de vers par strophe, à l'exception de la strophe XVI du poème¹¹⁷.

Concernant les œuvres attribuées à Pierre de Beauvais, les critiques ont procédé à des comparaisons plus ou moins détaillées des deux copies. L'éditeur du *Bestiaire*, Guy R. Mermier, se contente par exemple de constater que la version contenue dans le 834 est la plus proche de celle du 13521 pour la tradition manuscrite du poème¹¹⁸. Max L. Berkey, qui a publié la *Translation et miracles de saint Jacques*, observe pour sa part un

marge supérieure. Si l'hypothèse qu'il s'agisse des armes d'un possesseur réel n'est pas à écarter, on peut tout de même rappeler ici que le blason fictif de Lancelot du Lac est précisément *un écu d'argent à une, deux, ou trois bandes de gueule*. Le lien entre la matière arthurienne et le contenu édifiant de poèmes tels que le *Doctrinal Sauvage* ou le *Bestiaire*, reste à être établi.

¹¹³ Voir *Das Moraliū dogma philosophorum des Guillaume de Conches. Lateinisch, altfranzösisch und mittelniederfränkisch*, éd. par John Holmberg, Paris-Uppsala-Leipzig-Cambridge, Honoré Champion-Almqvist & Wiksells-Otto Harrassowitz-Heffer, 1929, et notamment les p. 39-58, sur la tradition manuscrite du poème.

¹¹⁴ *Doctrinal Sauvage*, publié d'après tous les manuscrits par Aimo Sakari, Jyväskylä, Jyväskylän Yliopisto, coll. « Studia Philologica Jyväskyläensia », 1967.

¹¹⁵ Les manuscrits sont décrits dans *Ibid.*, p. 54-55.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 57 et p. 60-61.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 58-59.

¹¹⁸ *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais. Version courte*, éd. par Guy René Mermier, *op. cit.*, p. 26 : « Manuscrit le plus proche de notre manuscrit de base [le BnF nouv. acq. Fr. 13521] ».

certain nombre de leçons communes aux deux manuscrits, tout en relevant des variantes propres à l'un et à l'autre, et en conclut qu'ils sont « *independent of each other but [...] are derived from the same original*¹¹⁹ ». Enfin, Ronald Noel Walpole remarque une « *close kinship between these two manuscripts*¹²⁰ » en général. Comme Max L. Berkey, il note le grand nombre de leçons orthographiques communes au texte qu'il édite, le *Pseudo-Turpin*, dans les deux recueils¹²¹, et en conclut que « *the similarity between [les manuscrits] extends in the Turpin to the most minor details, leaving us in no doubt that the texts in these two manuscripts are copies of a single immediate source*¹²² ».

Si l'on peut donc supposer une éventuelle origine commune pour ces deux recueils, la théorie d'un contrôle auctorial est moins convaincante du fait que l'activité poétique de Pierre se situerait au début du XIII^e siècle. Jamais relayé tel quel dans les textes, le nom de « Pierre de Beauvais » a remplacé, chez les médiévistes, celui de « Pierre le Picard » jadis proposé par Charles Cahier et Arthur Martin en raison de la provenance picarde de la plus ancienne copie du *Bestiaire*¹²³. Le premier, Gaston Paris a proposé de lui donner le surnom « de Beauvais » en raison des indices contextuels disséminés dans les différents témoins manuscrits de son œuvre et qui indiqueraient une origine beauvaisine pour l'auteur¹²⁴. Tous ces indices invoqués par Gaston Paris ne se trouvent pas nécessairement dans le Grand recueil de La Clayette, manuscrit qui n'en construit pas moins une figure d'auteur rattachée à la ville de Beauvais et au réseau familial de l'un de ses évêques au début du XIII^e siècle. En effet, comme on l'a déjà relevé, le texte de la *Translation et les miracles de Saint Jacques* se conclut (fol. 42r) par une datation du poème en 1212 et une localisation de sa composition dans la ville picarde :

¹¹⁹ Max L. Berkey, « *The Liber sancti Jacobi...* », art. cit., p. 85 : « Indépendants l'un de l'autre, mais découlant d'un même original. »

¹²⁰ Ronald Noel Walpole, *The Old French...*, op. cit., vol. 2, p. 45 : « une filiation étroite entre les deux manuscrits. »

¹²¹ *Ibid.*, p. 65 : La comparaison linguistique entre les deux copistes s'étend de la p. 65 à la p. 69.

¹²² *Idem* : « la similitude entre les manuscrits s'étend, dans le Turpin, jusqu'aux plus petits détails, ce qui ne laisse que peu de doutes quant au fait que les textes dans ces deux recueils constituent la copie d'une source textuelle unique et immédiate. »

¹²³ Charles Cahier et Arthur Martin, « Bestiaire en prose de Pierre le Picard », dans *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris, Poussielgue-Rusand, 4t., 1851-1856 ; t. II, 1851, p. 85-100 et 106-132 ; t. III, 1853, p. 203-288 ; t. IV, 1856, p. 55-87.

¹²⁴ Gaston Paris, « La traduction de la légende latine du voyage de Charlemagne à Constantinople par Pierre de Beauvais », *Romania*, t. XXI, 1892, p. 263-264.

Ci fine la translacion mon seigneur sain Jaque et si miracle que Calixtes, li apostoilles, trata en latin por s'amor. Et Pierres, par le commandement la contesse Yollent, mist en romanz cest livre. As .m. anz et .ii. cenx et .xii. de l'incarnation Nostre Seingneur, hu reignement Phelippe le poissant vesques de Biauvés en qui citez cist livres fu escriz, qui doit estre chier tenuz, fu translatez de latin en romanz.¹²⁵

Ce « puissant » évêque de Beauvais a été identifié comme étant Philippe de Dreux (1158-1217), figure d'évêque-croisé relativement célèbre du tournant des XII^e et XIII^e siècles¹²⁶. Guy R. Mermier a voulu voir une référence à ce même personnage dans la dédicace à un « seignors de l'Iglise » (*Saint Eustache*, v. 47 ; fol. 1r) anonyme dans la *Vie de Saint Eustache*¹²⁷. Par ailleurs, la comtesse « Yollent » à qui Pierre dédie la *Translation* serait pour sa part Yolande de Coucy (1164-1222). Cette identification repose en partie sur le fait que la *Mappemonde* contient une dédicace au « comte Robert » (*Mappemonde*, v. 3 ; fol. 59v). Or l'époux de Yolande était Robert II, comte de Dreux (1154-1218), frère de l'évêque Philippe et croisé comme ce dernier¹²⁸. Mentionné comme un protecteur dans la version du *Pseudo-Turpin* du BnF fr. 2168, Guillaume de Caieu, dont on a gardé la trace pour l'année 1214 seulement, est absent du Grand recueil de La Clayette¹²⁹.

Rien, dans les extraits cités, ne paraît indiquer que Pierre soit demeuré exclusivement à Beauvais durant toute sa vie, comme l'a suggéré Gaston Paris¹³⁰. Au contraire, l'auteur tel qu'il se présente dans le manuscrit dit avoir consulté et traduit un ouvrage situé à l'abbaye de Saint-Denis à deux reprises : une fois dans la *Vie de Saint Eustache* (v. 43 ; fol. 1r) et une autre dans sa traduction du *Pseudo-Turpin* (*Prol.*, l. 6-10 ; fol. 43r). La référence à cette abbaye, symbole du pouvoir royal est certes topique, notamment dans le cadre du *Pseudo-Turpin*, dont le protagoniste principal est Charlemagne. On sait en effet qu'un certain nombre de chansons de gestes recourent au motif de la source livresque ilodionysienne pour générer une impression d'autorité à la

¹²⁵ Max L. Berkey, « The *Liber Sancti Jacobi*... », art. cit., p. 101.

¹²⁶ Paul Meyer, « Le bestiaire de Pierre de Beauvais », dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, t. XXXIV, 1914, p. 382.

¹²⁷ *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais. Version courte*, éd. par Guy René Mermier, *op. cit.*, p. 18-19. L'éditeur rappelle aussi que le prologue de la version courte *Bestiaire* contenu dans le manuscrit BnF fr. 944 (daté du XV^e siècle) présente l'évêque Philippe comme le destinataire de ce poème, mais ce renvoi ne concerne pas le Grand recueil de La Clayette.

¹²⁸ Paul Meyer, « Le bestiaire de Pierre de Beauvais », *loc. cit.*, p. 383.

¹²⁹ *Idem*

¹³⁰ Gaston Paris, « La traduction... », art. cit., p. 263, n. 1.

fois livresque, spirituelle et politique, qui matérialiserait notamment la continuité avec le pouvoir carolingien¹³¹. En revanche, la référence à Saint-Denis est peut-être légèrement moins attendue dans la *Vie de Saint Eustache* (sans être nécessairement dénuée de signification dans l'économie du texte), qui relate le martyr d'un général romain converti au christianisme à l'époque de l'Empereur Trajan. Mais qu'elle ait été conçue (voire perçue) ou non comme formulaire, cette double localisation à Saint-Denis trace en tout cas, pour l'auteur Pierre tel qu'il est dépeint dans le BnF nouv. acq. fr. 13521 et le BnF fr. 834, un itinéraire géographique qui dépasse la simple région du Beauvaisis et qui recoupe le lieu de production présumé de ses manuscrits, l'Île-de-France, où il a peut-être bénéficié d'une certaine popularité quelque 80 ans après la fin de sa carrière poétique datable.

Nord

Avant d'évoquer le groupe de 14 recueils qui se rattachent potentiellement, de par les auteurs qu'ils mettent en scène ou par les commanditaires qui sont les leurs, à un même réseau d'aristocrates septentrionaux et franciliens du tournant des XIII^e-XIV^e siècles, on doit évoquer le cas épineux et isolé du trente et unième cahier du manuscrit de Nottingham, entièrement consacré aux œuvres de Gautier le Leu. Il faut bien distinguer les tentatives de datation et de localisation de la totalité du recueil de celles du cahier 31.

Alison Stones a résumé les grandes lignes du débat concernant le recueil dans son ensemble et les marques de possession qu'il contient :

Questions remain as to when and where WLC/LM/6 was made, and for whom. Whereas later ownership by the Laval family is attested by the 14th-century inscription on fol. 249v, 'cest liure est Madame de la Val', the

¹³¹ Carlos F. Clamote Carreto passe ainsi en revue certaines des références à Saint-Denis dans la littérature épique des XII^e-XIII^e siècles : « *La Destruction de Rome* (v. 13), la *Mort Aymeri de Narbonne* (v. 3061), *Doon de Mayence* (v. 22), *Girard de Vienne* de Bertrand de Bar-sur-Aube (v. 8), *Berte aus grans piés*, d'Adenet le Roi (v. 7), *Les Enfances Guillaume* (v. 5). » « Lorsque la voix déchire la lettre », *Carnets*, sér. 2, n° 13, 2018 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2573> Consulté le 8 août 2018. L'analyse reviendra sur les implications poétiques et épistémologiques de ces références, notamment à la lumière des commentaires de Carlos F. Clamote Carreto, au chapitre 7, lorsque seront évoqués les prologues d'Adenet le roi.

*notion that an ancestor of the couple, such as Gui de Laval and Béatrix de Gavre (married in 1286), was responsible for the commission, must remain speculative. Certainly 1286 is far too late for the making of this manuscript. Similarly, the dedication to Thibaud de Blois, count of Champagne (d. 1191) in the epilogue of Ille et Galeron, unique to WLC/LM/6, is most likely too early for this manuscript and was probably copied from its exemplar*¹³².

Se fondant sur le programme iconographique du *codex* (qui exclut le cahier des œuvres de Gautier le Leu), la médiéviste suppose que la partie principale du recueil aurait été produite in « *monastic circles in northern France at the end of the 12th century, not in Champagne but further north, on the border of Artois and Flanders*¹³³ ».

Procédant pour leur part à un examen paléographique poussé du recueil Serena Lunardi et Massimiliano Gaggero ont contesté cette expertise de l'historienne de l'art, suggérant d'un même souffle que les artistes et les confecteurs du manuscrit pouvaient très bien avoir maintenu un style ancien, typique de la première moitié du XIII^e siècle, voire du XII^e siècle, et que le copiste des cahiers 31 et 32, pouvait avoir été responsable d'au moins une unité codicologique du recueil originel, qui serait « le produit du même milieu d'artisans qui a produit les autres unités codicologiques¹³⁴ ». Leur enquête linguistique les invite à placer l'ensemble du recueil entre la Picardie et la Wallonie¹³⁵.

Selon cette perspective, la question de la période et du lieu d'activité présumés de Gautier le Leu a dès lors joué un rôle essentiel dans la datation du cahier 32, ainsi que de l'époque potentielle de son ajout à cet ensemble plus vaste. Encore une fois, Serena

¹³² Alison Stones, « Two French manuscripts: WLC/LM/6 and WLC/LM/7 », dans Ralph Hanna et Thorlac Turville-Petre (dir.), *The Wollaton medieval manuscripts*, op. cit., p. 45 : « Des doutes subsistent quant à la date et au lieu de fabrication du manuscrit WLC/LM/6, ainsi qu'à l'identité du destinataire du recueil. Bien que le fait que la famille Laval était en possession du manuscrit à une époque plus tardive est attesté par l'inscription, datant du XIV^e siècle, située au fol. 249v ("cest liure est Madame de la Val"), l'idée selon laquelle un ancêtre du couple, tel que Gui de Laval et Béatrix de Gavre (mariés en 1286), était le commanditaire du recueil doit demeurer hypothétique. Assurément, 1286 est une date bien trop tardive pour la confection de ce manuscrit. De même, la dédicace à Thibaut de Blois, comte de Champagne (mort en 1191) située dans l'épilogue d'Ille et Galeron et unique au manuscrit WLC/LM/6, est très vraisemblablement trop précoce, et doit donc avoir été copiée d'une source plus ancienne. »

¹³³ *Idem* : « Des cercles monastiques du Nord de la France à la fin du XII^e siècle, non pas en Champagne, mais plus au Nord, à la frontière entre l'Artois et la Flandre. »

¹³⁴ Massimiliano Gaggero et Serena Lunardi, « Lire en contexte », art. cit., p. 195. Ils rappellent également au passage que la marque de possession anglaise du XV^e siècle, située au fol. 345v, soit dans la section Gautier le Leu, confirmerait que les cahiers 31 et 32 étaient associés au reste du recueil après 1428 au moins. C'est environ à cette époque en effet que le château de Laval est « mis à sac, puis conquis par l'armée de John Talbot » (*Ibid.*, p. 166, n. 32).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 167 et sq.

Lunardi et Massimiliano Gaggero résument la teneur et les failles potentielles des conclusions jadis proposées par l'éditeur de Gautier, Charles Livingston :

Seulement trois des fabliaux de Gautier le Leu, tous présents dans notre manuscrit, offrent des éléments de datation. *La veuve* contient une allusion à l'autodafé des cathares au Mont Wimer (1239); le *Fol vilain* mentionne un Baudouin de Som, qui pourrait être, d'après Livingston, soit Baudouin I^{er} (1215-1250), soit Baudouin II (1250-1300); enfin, *Del sot chevalier* contient d'une référence à l'acquisition de la seigneurie d'Agimont-Givet par le comte de Loos en 1267. Il faut pourtant remarquer que la discussion sur la datation de l'oeuvre de Gautier le Leu n'a pas été reprise par les critiques suivants : la datation du *Sot chevalier*, par exemple, dépend d'une interprétation de la toponymie impliquée dans le fabliau, qui bénéficierait d'être approfondie. Nous croyons donc qu'on devrait accepter les datations proposées par Livingston avec précaution.¹³⁶

On peut compléter ce résumé efficace en rappelant que Gautier le Leu ne désigne jamais directement de bienfaiteur ni de commanditaire pour ses poèmes. De plus, les analyses de la langue (picarde-wallonne) et des toponymes de Charles Livingston place la carrière poétique de Gautier le Leu dans le Hainaut, dans la seconde moitié du XIII^e siècle¹³⁷. C'est cette datation que l'on utilise habituellement pour situer le *terminus ante quem* de l'ajout du cahier 31 au reste du recueil¹³⁸. Malgré les nombreuses incertitudes qui demeurent, il est tout à fait possible de concéder qu'il n'existe qu'un décalage chronologique et géographique minime entre « la patrie de Gautier le Leu » et celle des concepteurs du cahier 31, voire de l'ensemble du manuscrit, qui pourrait ou non avoir été assemblé pour les comtes de Laval, ses plus anciens possesseurs connus.

Un réseau de poètes, de protecteurs et de commanditaires (Paris et Nord)

Jusqu'à présent, nous avons donc énuméré des auteurs anglo-normands conservés dans des manuscrits eux aussi insulaires, ainsi que des *codices* continentaux issus d'un contexte inégalement proche des auteurs qu'ils mettent en scène. Mais on ignorait pratiquement tout des commanditaires des manuscrits et de leurs liens avec les auteurs dont ils commandent les oeuvres. Les neuf auteurs restants, dont l'oeuvre est conservée dans 14 manuscrits, offrent un portrait plus détaillé – quoique fragmentaire – des liens

¹³⁶ *Ibid.*, p. 196-197.

¹³⁷ Voir Charles H. Livingston, La patrie de Gautier le Leu, dans *Le Jongleur...*, *op. cit.*, p. 31-82.

¹³⁸ Massimiliano Gaggero et Serena Lunardi, « Lire en contexte », *art. cit.*, p. 197.

potentiels entre patrons, poètes et commanditaires des recueils. Si chaque témoin est différent et que tous les manuscrits ne sont pas situables avec précision, il semblerait que le contexte de production des recueils soit souvent proche du contexte géographique et sociologique que les poèmes des auteurs des *codices* révèlent. Même lorsque cela n'est pas le cas, les commanditaires des recueils et les protecteurs connus des poètes s'entrecroisent pour ne former qu'un seul et même réseau aristocratique, dont la période d'activité s'étend des années 1250 à la moitié du XIV^e siècle, à Paris et dans le Nord de la France.

Sans entrer dans une analyse détaillée, on peut déjà fournir une explication sociologique à ce phénomène : c'est au tournant des XIII^e-XIV^e siècle que l'activité poétique se serait réorganisée autour des « ménestrels attitrés dans les cours des grands seigneurs » que Joseph Bédier a jadis décrits comme les représentants de la mutation du métier de jongleur au début du XIV^e siècle¹³⁹. Pour quelques-uns de ces auteurs, la liste des protecteurs nommés dans leurs œuvres se combine aux documents notariés qui attestent de paiements effectués envers tel ou tel poète, et par conséquent d'une relation de dépendance entre ces seigneurs et leurs ménestrels attitrés. On retrouve par la suite ces mêmes personnages comme les destinataires potentiels ou avérés des œuvres de tel ou tel auteur, puis parmi la liste des possesseurs des recueils de ces mêmes œuvres.

C'est le cas, assez emblématique de Watriquet de Couvin, systématiquement nommé comme étant le « ménestrel du comte de Blois », et dont la réception manuscrite hors normes pour un auteur du corpus sera analysée dans le chapitre 8 de cette étude. Parce qu'on explorera à fond la question du contexte de production et de réception des poésies de cet auteur, on ne fera que résumer ici les grandes lignes de l'analyse que nous développerons plus loin. Grâce aux recherches codicologiques décisives de Mary et Richard Rouse¹⁴⁰, il est possible de dresser un portrait assez détaillé du contexte de la production très concentrée autour d'un même réseau de pouvoir aristocratique des manuscrits de Watriquet conservés, de même que des cinq ou six *codices* à collections auctoriales désormais disparus. Tous auraient été produits à Paris. L'un des illustrateurs

¹³⁹ Joseph Bédier, *Les Fabliaux*, *op. cit.*, p. 375 et *sq.*

¹⁴⁰ Mary et Richard Rouse, « Publishing... », *art. cit.*

du manuscrit Arsenal 3524, le « *Fauvel Master* » a illustré l'ensemble du programme iconographique du BnF fr. 146. Nous y reviendrons.

Le Paris, BnF fr. 14968 était très vraisemblablement la copie du protecteur que Watriquet nomme dans ses poèmes, le comte Gui de Châtillon, seigneur de Blois et d'Avesnes de 1307 à 1342. Si on ignore l'identité des autres possesseurs des autres manuscrits, tout indique qu'ils faisaient tous partie, d'une manière ou d'une autre, de l'entourage des princes nommés dans la poésie de Watriquet, et qui incluent notamment la reine de France Jeanne d'Évreux (1310-1371, femme de Charles IV le Bel, roi de France jusqu'en 1328), le roi Philippe VI de Valois (beau-frère de Gui et roi de France à partir de 1328), qui est l'interlocuteur direct du ménestrel. Watriquet date abondamment ses pièces des années 1319 à 1329 et on situe donc sa carrière au début du XIV^e siècle, tandis qu'on place la production de ses recueils peu après l'année 1328. La question – débattue – de son implication éventuelle dans le processus éditorial de ses collections autoriales sera évoquée ultérieurement. Enfin, le second protecteur de Watriquet, était le grand-oncle de Gui de Blois, le connétable de France Gaucher V de Châtillon (1249-1329). Il fait l'objet d'un éloge funèbre dans un *unicum* du BnF fr. 14968. Or la maison Châtillon-Blois, de même que l'entourage élargi des derniers rois capétiens et du premier Valois se retrouvent tant du côté des commanditaires de manuscrits du corpus que celui des protecteurs de certains poètes à l'étude.

Si on remonte légèrement dans le temps, on constate par exemple que le BnF fr. 146 serait issu d'un milieu très proche géographiquement et chronologiquement des manuscrits de Watriquet. Toujours grâce aux démonstrations de Mary et Richard Rouse¹⁴¹, on sait désormais que Gérard de Montaigu, un avocat parisien, était le possesseur du manuscrit à sa mort en 1338. Malgré ces informations assez précises, le contexte exact de la genèse du manuscrit, datable, comme on l'a vu, peu après l'année 1316, mais copié reste inconnu.

Concernant l'œuvre maîtresse du recueil, le *Roman de Fauvel*, on suppose généralement que Gervais du Bus, un clerc de la chancellerie royale sous Philippe le Bel, a composé une première version de ce roman. La version du roman propre au manuscrit BnF fr. 146 est quant à elle signée par un certain Chaillou de Pesstain dont le nom

¹⁴¹ Mary et Richard Rouse, *Illiterati*, op. cit., vol. 1, p. 225 et sq.

renverrait, comme celui Gervais du Bus, « au milieu de l'administration royale¹⁴² ». Identifié par Charles-Victor Langlois à un Jean de Lescurel issu d'une lignée de libraires et pendu à Paris en 1304, le Jean mis à l'honneur dans le manuscrit mène en fait à une impasse¹⁴³. Geoffroi de Paris est tout aussi difficile à situer, mais sa production latine, de même que le fait qu'il s'adresse directement à Philippe V le Long (roi de 1316 à 1322) le situe dans une aire géographique, chronologique et sociologique très proche du contexte de production du recueil.

Produit, comme on l'a vu, dans un atelier parisien vers l'année 1285, puis légèrement interpolé au début du XIV^e siècle, le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal n'a pas encore été rattaché à un (ou des) possesseur(s) précis¹⁴⁴. Mais le recueil lui-même contient la représentation iconographique de plusieurs figures historiques qui sont autant de destinataires potentiels de l'ouvrage. Au fol. 1r, la fille de saint Louis et un temps Infante de Castille, Blanche de France (1253-1320), l'épouse du roi Philippe III le Hardi, Marie de Brabant (1254-1322), ainsi que son frère Godefroy (mort en 1302), comme l'a récemment précisé Aurélie Houdebert¹⁴⁵, tous identifiés par des symboles héraldiques qui ornent leurs vêtements, sont représentés en compagnie du poète Adenet le Roi¹⁴⁶. Le *codex* contient en outre une scène de dédicace du livre de *Cléomadès* au comte d'Artois Robert II (1250-1302), située au fol. 72r. Comme nous l'avons déjà signalé, cette dernière illustration n'est pas propre au recueil et se retrouve dans le BnF fr. 24404 (fol. 168r), manuscrit qui s'ouvre lui aussi avec le *Cléomadès*. Mais parce que le BnF fr. 24404 est amputé de son premier folio et donc d'une éventuelle miniature de dédicace

¹⁴² Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1994, p. 19.

¹⁴³ Mary et Richard Rouse, *Illiterati*, *op. cit.*, vol. 1, p. 228-230.

¹⁴⁴ Au fol. 279r, « une main moderne (un faussaire, probablement), cherchant maladroitement à contrefaire l'écriture du XV^e siècle, a écrit : “Je, syre de Comynes, recongois ce livre m'appartenir l'an 1495” ». Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, *Biographie d'Adenet...*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁴⁵ « Il ne s'agit pas de Jean II de Brabant, neveu de la reine, comme le suggérait Albert Henry, mais du frère de cette dernière, Godefroy de Brabant. La robe armoriée renvoie au duché du Brabant (robe de sable au lion d'or), mais aussi au fief d'Aerschot (lambel de gueule à quatre pendants), acquis en 1284 par Godefroy ». Aurélie Houdebert, « Miniatures initiales et paroles inaugurales : naissance de l'œuvre, naissance du héros dans les manuscrits du *Cléomadès* », *Questes*, vol. 24, 2014 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/questes/780#bodyftn19> Consulté le 20 février 2020.

¹⁴⁶ Les spécialistes tentent encore de savoir si cette scène d'une représentation de la dictée de l'œuvre par Blanche à Adenet, ou si au contraire on a affaire à un tableau d'une performance orale (et musicale) du texte. Voir Aurélie Houdebert, *art. cit.*, et Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », *art. cit.*, p. 222-223.

qui aurait pu s'y trouver, il est désormais impossible de savoir si la scène de présentation située au fol. 1r du codex Arsenal 3142 est propre au recueil ou si elle ne fait qu'illustrer de façon sérielle et formulaire les dédicataires non pas de l'ensemble du manuscrit, mais bien du poème uniquement¹⁴⁷.

Habile, l'hypothèse de Mary et Richard Rouse, selon laquelle le futur patron de Watriquet de Couvin, Gaucher V de Châtillon-Blois¹⁴⁸, aurait servi d'entremetteur entre la cour royale et le libraire responsable du manuscrit de l'Arsenal 3142, illustre avant tout le caractère réduit du public connu des ouvrages de luxe produits par des professionnels du livre.

Deux auteurs font l'objet d'une collection auctoriale dans le recueil : Adenet le Roi et Baudouin de Condé. Le contexte chronologique et géographique du recueil présenterait d'abord et avant tout des points de contact avec celui d'Adenet le Roi, dont la carrière et les différents protecteurs sont dépeints avec un certain degré de détail dans le texte et le péritexte du *codex*. Parce que le manuscrit est contemporain d'Adenet et qu'il le met en scène avec insistance dans un programme iconographique qui le montre comme le scribe de ses œuvres, certains chercheurs ont supposé que le poète avait supervisé la

¹⁴⁷ La première miniature du BnF fr. 24404 est désormais celle qui représente, dans le roman de *Cléomadès*, le mariage de Carnadigas et Ynabelle (fol. 1r). Dans le manuscrit 3142 de l'Arsenal, tous les personnages représentés dans les illustrations sont également nommés dans le texte du *Cléomadès* à titre de protecteurs. Blanche de France et Marie de Brabant sont toutes deux nommées en acrostiche aux vers 18541-1878. Godefroy de Brabant est quant à lui mentionné à titre de protecteur au v. 18671. Le comte Robert II d'Artois est nommé dans l'envoi des v. 18687-18688. Copié en Île-de-France au XIV^e siècle, le BnF fr. 1456, qui s'ouvre lui aussi sur le roman de *Cléomadès*, s'écarte du programme iconographique des deux autres copies, avec lesquelles le recueil n'a « aucun rapport », comme le souligne Aurélie Houdebart, art. cit. La miniature qui ouvre le BnF fr. 1456 illustre des scènes du roman, tandis que les armes du comte de Forez (de gueules au dauphin d'or) ornent les marges du fol. 1r. Le BnF fr. 1456 n'est donc d'aucun secours pour déduire l'identité du (ou des) destinataire(s) du *codex* Arsenal 3142. En général, les médiévistes semblent néanmoins privilégier l'hypothèse selon laquelle ce serait Marie de Brabant qui aurait commandé l'ouvrage. Voir par exemple les suppositions de Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 228-229.

¹⁴⁸ S'appuyant sur la tradition manuscrite de Girart d'Amiens, les deux historiens choisissent tout d'abord d'identifier l'un des dédicataires anonymes du *Méliacin* au connétable de France Gaucher V de Châtillon-Blois (1249-1329). Dans un deuxième temps, ils mettent en lumière l'existence d'un document qui attesterait des liens commerciaux privilégiés entre Gaucher et un libraire parisien fortuné du tournant des XIII^e et XIV^e siècles, à savoir Robert de l'Isle-Adam. Selon eux, ce Robert (ou un libraire aussi prospère que lui) aurait disposé des sommes nécessaires pour produire des unités codicologiques de grand luxe avant même de recevoir des commandes de patrons fortunés, comme dans le cas du *codex* 3142 de l'Arsenal. Gaucher de Châtillon aurait quant à lui été le principal intermédiaire entre ces clients aristocratiques des codices et Robert. L'identité exacte du maître d'œuvre ayant supervisé l'assemblage du *codex* ne peut toutefois être définie avec certitude.

production de l'ouvrage¹⁴⁹. Cette hypothèse, qu'Albert Henry a pour sa part réfutée¹⁵⁰, est avant tout la conséquence de la proximité spatiale et temporelle qui semble exister entre la carrière du poète et le *codex* qui le met à l'honneur.

Comment cette carrière se présente-t-elle dans le manuscrit Arsenal 3142 ? C'est la pièce d'ouverture du recueil, à savoir le roman de *Cléomadès*, qui est la plus diserte sur la question. Comme on l'a vu, le texte s'ouvre sur une liste des œuvres composées jusqu'alors par le poète (*Cléomadès*, v. 5-8). Si l'on ajoute à cette liste de pièces le *Cléomadès* même, le corpus obtenu correspond à l'intégralité de l'œuvre connue d'Adenet le Roi, qui se retrouverait donc toute entière conservée dans le recueil. Tous dépourvus de dates, les textes ont nécessairement été composés à une époque antérieure de celle du *Cléomadès*, qui les énumère, et que les spécialistes situent aux alentours de l'année 1285.

Comme l'a déjà suggéré l'analyse du programme iconographique du recueil qui le conserve, le poème nomme en outre plusieurs seigneurs et dames de haut rang appartenant à un même lignage ou à un même milieu¹⁵¹. Absent des illustrations, le duc et trouvère Henri III de Brabant, mort en 1261, fait l'objet d'un éloge funèbre, et son rôle déterminant dans l'éducation et l'instruction de l'auteur est souligné par ce dernier sous la forme de remarques présentées comme étant autobiographiques¹⁵². Le roman souligne aussi le statut de protecteur principal de Gui de Dampierre, comte de Flandre de 1270 à 1306, lui aussi omis dans le programme iconographique du manuscrit, mais auquel Adenet affirme appartenir¹⁵³.

Les trois enfants d'Henri de Brabant, à savoir Marie (*Cléomadès*, v. 18541-18561), Jean I^{er} (1253-1294) et Godefroy (*Ibid.*, v. 18667-18678), sont également célébrés à titre

¹⁴⁹ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 40-45, ainsi que Olivier Delsaux et Tania Van Hemelryck, *Les Manuscrits autographes en français au Moyen Âge*, op. cit., p. 62.

¹⁵⁰ Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, *Biographie d'Adenet...*, op. cit., p. 99.

¹⁵¹ Cf. *supra*, p. 157 et sq.

¹⁵² « Menestrex au bon duc Henri / Fui, cil m'aleva et norri / Et me fist mon mestier apprendre » (*Cléomadès*, v. 18589-18591). L'ensemble des passages du roman décrivant le duc sont compilés dans Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, *Biographie d'Adenet...*, op. cit., p. 79. Cependant, on remarquera que les numéros de vers auxquels Albert Henry renvoie dans cette section de son ouvrage sont en décalage avec ceux de ses éditions des œuvres d'Adenet. Les numéros cités ici sont ceux des éditions.

¹⁵³ « Et gart le bon conte Guion / de Faalndres / cui loer doit on, / [...] Et certes, se a lui n'estoie, / de la bonté plus parleroie / de lui et de ses bons enfans » (*Cléomadès*, v. 18655-18661). Voir *Ibid.*, p. 81.

de bienfaiteurs par Adenet dans les seuils du *Cléomadès*¹⁵⁴. Le comte Robert d'Artois, qui était le neveu d'Henri, est quant à lui désigné comme l'un des destinataires du roman (*Ibid.*, v. 18677-18680)¹⁵⁵, tandis que Blanche de France est, on le sait, nommée en acrostiche (*Ibid.*, v. 18552-18569) à la fin de l'œuvre à l'instar de Marie¹⁵⁶. En outre, les *Enfances Ogier* contiennent des dédicaces à Gui de Dampierre (*Enfances Ogier*, v. 31), ainsi qu'à Marie de Brabant (*Ibid.*, v. 8226-8227)¹⁵⁷. Combinés au programme iconographique qui représente les personnages qu'Adenet nomme dans le *Cléomadès*, ces divers indices contextuels dressent donc, dans le manuscrit 3142 de l'Arsenal, le portrait d'une figure de poète inscrite dans un rapport d'appartenance et de dépendance à un même réseau de protecteurs. Ces derniers sont liés notamment entre eux par les liens du sang (le duc de Brabant, ses trois enfants Marie, Godefroy et Jean, ainsi que son neveu Robert d'Artois), du mariage (Gui de Dampierre était devenu le beau-père de Jean en 1272¹⁵⁸, tandis que Blanche de France et Marie de Brabant étaient belles-sœurs) ou encore des alliances politiques (dans le cas de Robert d'Artois et Blanche de France¹⁵⁹). La période d'activité datable de l'auteur s'étendrait, d'après le témoignage du seul recueil Arsenal 3142, sur une période allant d'une époque antérieure à l'année 1261, date de la mort du duc, jusqu'aux années 80 du XIII^e siècle, époque de la composition du *Cléomadès*.

Fait notable, Albert Henry a jadis retrouvé et compilé les traces d'un « Adam le menestrel » historique dans divers documents médiévaux d'archive, et notamment dans

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

¹⁵⁷ *Idem.* Par ailleurs, tout comme le faisait Pierre de Beauvais dans le *Pseudo-Turpin* et *La Vie de Saint Eustache*, Adenet affirme s'être rendu à l'abbaye de Saint-Denis pour y puiser la matière de ses trois chansons de gestes, à savoir *Berte aus grans piés*, les *Enfances Ogier*, et *Buevon de Conmarchis*. L'auteur indique le nom des moines qu'il dit avoir rencontrés à l'abbaye, à savoir Savari, dans *Berte* (v. 8), Nicholas de Rains, dans les *Enfances* (v. 47) et Nicholas dans *Buevon* (v. 14). Mais ces personnages n'ont pas été rattachés à des figures historiques par les spécialistes modernes ; et les indications chronologiques des divers poèmes, tous prétendument composés dans un contexte de renouveau printanier, font tout autant signe vers un univers au moins en partie topique, propre à la composition poétique et à la chanson de geste, que vers un souci d'exactitude documentaire. Il reste que « Paris la cité » (*Berte*, v. 5) et ses alentours demeurent des lieux auxquels l'auteur est rattaché dans les textes.

¹⁵⁸ Mary et Richard Rouse, « The constable... », *loc. cit.*, p. 353, n. 15.

¹⁵⁹ Robert a soutenu Blanche contre les accusations de Pierre de la Broce concernant la mort du fils aîné de Philippe III le Hardi en 1276. Le comte a également été envoyé combattre en Espagne par Philippe III pour faire valoir les droits de succession des héritiers de Blanche, révoqués en 1275 par Alfonse X le Sage à la mort de son fils Ferdinand (l'époux de Blanche). Voir *Ibid.*, p. 102-103.

les comptes de l'hôtel de Gui de Dampierre¹⁶⁰. Relativement exceptionnelles pour un poète de cette époque, ces archives satisfont, bien sûr, la curiosité historiographique des spécialistes en quête de détails biographiques au sujet du poète, dont on s'aperçoit par exemple qu'il a suivi le comte de Flandre durant la Croisade de Tunis, en 1270, dans un périple qui incluait entre autres une traversée de l'Italie et dont certains ont voulu trouver l'écho dans l'œuvre d'Adenet¹⁶¹. Mais elles confirment surtout d'un point de vue administratif et comptable le même rapport de dépendance du ménestrel et de sa production poétique à un pouvoir aristocratique que dépeint, sur un mode artistique et poétique, le *codex* Arsenal 3142.

En revanche, telle qu'elle existe dans le manuscrit, la figure auctoriale de Baudouin de Condé ne peut pas être rattachée à des événements ou à des personnages historiques aussi précis que ceux qu'on trouve dans l'œuvre d'Adenet. Le propos du *Conte du Pel*, qui décrit l'expédition de saint Louis à Tunis, doit être placé après l'année 1270¹⁶². Le *Conte des hérauts* évoque, à titre d'errance exceptionnelle, un périple et un séjour non daté chez un seigneur anonyme à la frontière de la Lorraine et du Saint-Empire romain germanique¹⁶³. Enfin, le nom « de Condé » est quant à lui trop imprécis pour être vu soit comme un patronyme, soit comme une indication des origines du poète¹⁶⁴. Il faut en fait recourir au témoignage du BnF fr. 1634 pour savoir que Baudouin a consacré la matière de deux de ses poèmes aux parents de l'un des protecteurs d'Adenet, à savoir le comte de Flandre Gui de Dampierre. La mère du comte est en effet

¹⁶⁰ Pour une interprétation biographique et narrative des documents, voir Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, *Biographie d'Adenet...*, *op. cit.*, p. 10-64. Dans le même ouvrage, on pourra consulter, p. 65-78, un inventaire complet des documents d'archives qui attestent de l'existence d'Adenet.

¹⁶¹ Albert Henry a ainsi mis en parallèle de façon systématique le périple d'Adenet et de Gui avec les indications géographiques contenues dans les *Enfances Ogier*, *Cléomadès* et dans une moindre mesure *Berte aus grans piés*. Voir *Ibid.*, p. 44, n. 2.

¹⁶² Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, *op. cit.*, t. I, p. XII.

¹⁶³ « Ère en la marce de l'empire / D'Alemagne et de Loheraine – / Peu avoie esté en ce reigne – » (*Hérauts*, v-4-6).

¹⁶⁴ Comme le précise Auguste Scheler, on ne saurait de toute façon pas laquelle des différentes localités du nom de « Condé » le nom de l'auteur renvoie. Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, *op. cit.*, t. I, p. X-XI. Les références toponymiques de l'œuvre de Baudouin de Condé dans le manuscrit Arsenal 3142 feront l'objet d'une analyse poétique au chapitre 7.

Marguerite de Constantinople (1202-1280), nommée dans le *Dit de l'Olifant*¹⁶⁵. Son père est Guillaume II de Dampierre (mort en 1231), nommé dans le *Dit des droits*¹⁶⁶.

Concernant le BnF fr. 1634, Edmond Faral et Julia Bastin supposent une origine nordique du copiste¹⁶⁷, ce que confirme l'analyse linguistique d'Arthur Långfors¹⁶⁸, qui ajoute : « l'hypothèse que le copiste est wallon trouve un appui dans le fait que le manuscrit contient une chronique des évêques de Liège¹⁶⁹ ». Conçu dans la deuxième moitié du XIV^e siècle, son possesseur connu le plus ancien est royal, puisqu'il a fait partie de la Librairie du Louvre dès 1373 : « il figure dans l'inventaire de Gilles Mallet, dressé en 1373 [...]. Les armes de France, au bas du fol. 2, offrent un dessin qui est fréquent sur les livres ayant appartenu à Charles VI¹⁷⁰ ». Pour Edmond Faral et Julia Bastin, le fait que le recueil ne contienne que des textes du XIII^e siècle indiquerait que le scribe s'est « servi, probablement, d'un manuscrit ancien¹⁷¹ ».

Quatre autres manuscrits (dont un détruit) contiennent ou contenaient des collections de Baudouin de Condé. Dans l'un d'entre eux, le Bruxelles, KBR 9411-26 (+9400) il partage la vedette avec Rutebeuf, et l'on ignore en grande partie l'histoire exacte du recueil. Les mentions d'inventaire utilisées pour confirmer que les manuscrits 9400 et 9411-26 de la Bibliothèque royale de Belgique ne formaient qu'un seul et unique codex à l'origine permettent de retracer une partie de l'histoire du manuscrit durant la deuxième moitié du XV^e siècle, époque à laquelle il faisait partie de la librairie de Philippe le Bon. Identifié une première fois dans l'inventaire de 1467-1469, il est encore présent dans la librairie des ducs de Bourgogne lorsqu'est effectué l'inventaire de 1485-1487¹⁷². Antérieurement à cette période chronologique, bien qu'on n'ait pas pu déterminer avec exactitude le lieu ni l'époque de confection ni encore la destination première du manuscrit, on dispose d'un certain nombre d'indices quant à son origine.

D'un point de vue artistique, divers spécialistes ont analysé le travail des deux enlumineurs du *codex*. Le peintre qui a exécuté la lettre historiée du fol. 1r du KBR 9400,

¹⁶⁵ *Idem*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. XII.

¹⁶⁷ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, vol. 1, p. 26.

¹⁶⁸ Arthur Långfors, « *Le Dit des hérauts*, par Henri de Laon », art. cit., p. 216-217.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 217.

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, vol. 1, p. 27.

¹⁷² Céline Van Hoorebeek, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 138.

de même que les miniatures des fol. 1r-37r du KBR 9411-26 a reçu, en raison de la manière dont il dessine les visages, le surnom de « Maître au menton fuyant »¹⁷³. Ce dernier est connu pour avoir illustré une quinzaine de manuscrits dont Alison Stones a récemment situé la production à Arras, entre les années 1290 et 1325¹⁷⁴. Chargé de la décoration de la quasi-totalité du KBR 9400 (à l'exception de la lettre historiée du fol. 1r, donc), ainsi que de celle des fol. 38r-141v du KBR 9411-26, l'assistant anonyme du maître au menton fuyant aurait pour sa part été basé dans la ville voisine de Douai au tournant des XIII^e-XIV^e siècles, et semble avoir travaillé sur une vingtaine de livres au moins, selon l'opinion d'Alison Stones¹⁷⁵. Les médiévistes qui se sont intéressés aux textes et à la langue du *codex* proposent pour leur part un *terminus ante quem* aux alentours de l'année 1277, voire potentiellement 1291, et une localisation dans « la Flandre romane, le nord-est de l'Artois, ou le comté de Hainaut¹⁷⁶ ». Cela recoupe l'aire chronologique et géographique proposée par les historiens de l'art qui, avant les hypothèses très précises d'Alison Stones, suggéraient une provenance flamande (ou des Pays-Bas méridionaux) pour le manuscrit, et le dataient aux environs de l'année 1290¹⁷⁷.

¹⁷³ Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 204. Sur l'artiste, voir l'article de synthèse d'Alison Stones, « A note on the "Maître au menton fuyant" », *art. cit.*, p. 1247-1271, ainsi que Dominique Vanwijnsberghe, « *De fin or et d'azur* », *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁴ Alison Stones, *Gothic Manuscripts. Part one*, *op. cit.*, vol. 1, p. 60 et vol. 2, p. 177-187. Sur la production de cet artiste, ainsi que sur la localisation et la datation de son activité, voir également, de la même auteure, *Gothic Manuscripts. 1260-1320. A survey of manuscripts illustrated in France. Part two*, Londres, Harvey Miller, 2014, 2 vol., vol. 2, p. 29, ainsi que « A note on the "Maître au menton fuyant" », *art. cit.* Dominique Vanwijnsberghe, « *De fin or et d'azur* », *op. cit.*, p. 9-10 situait à Tournai l'activité de ce maître. Lucien Fourez, « Le psautier de Louis le Hutin », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. 15, 1945, p. 101-115, proposait la Picardie. Une synthèse récente sur ces localisations est offerte dans Ariane Bottex-Ferragne, « De la production à la réception : le Reclus de Molliens en petits morceaux dans les recueils de fabliaux », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *Les Centres de Production...*, *op. cit.*, p. 146-147.

¹⁷⁵ Alison Stones, *Gothic Manuscripts. Part one*, *op. cit.*, vol. 1, p. 60-61 et vol. 2, p. 202-220.

¹⁷⁶ Julia Bastin, « Trois "dits"... », *art. cit.*, p. 469, opinion citée et reprise dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 27. *Li Romans de Carité et Miserere...*, éd. par Anton G. Van Hamel, *op. cit.*, t. I, p. XXV affirme quant à lui que « la langue du copiste est assez régulièrement wallonne ». Proposé par Edmond Faral et Julia Bastin, p. 27-28, le *terminus ante quem* de 1277 est fondé sur la datation de la *Nouvelle Complainte d'Outremer*, de Rutebeuf (fol. 33v-36r). La date de 1291 est quant à elle une interprétation de l'illustration de ce poème (fol. 33v), qui pourrait ou non être une référence à la chute d'Acre, survenue cette année-là. Pour Auguste Scheler, l'écriture du copiste « accuse le XIV^e siècle ». Voir Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, *op. cit.*, t. I, p. XIV.

¹⁷⁷ Camille Gaspar et Frederik Lyna, *Les Principaux Manuscrits à peintures...*, *op. cit.*, t. I, p. 204 et 209 proposent une origine flamande et une datation dans les dernières années du XIII^e siècle. Christiane Van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », *loc. cit.*, p. 132 propose les Pays-Bas méridionaux et les années 90 du XIII^e siècle. Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 137 reprend cette localisation, mais ne

Enfin, l'*ex-libris* situé au fol. 141v du KBR 9411-26 a jadis fait l'objet de spéculations quant à l'origine anglaise des possesseurs médiévaux du recueil avant son arrivée chez Philippe le Bon, sans que l'hypothèse n'ait pu être confirmée ni précisée¹⁷⁸.

Le manuscrit disparu de Turin est lui aussi difficile à localiser et à dater, tandis que le nom de Jacques de Baisieux a conservé toute son opacité. Faute d'indices artistiques, les efforts de datation et de localisation du manuscrit de Turin sont par conséquent tributaires des commentaires des anciennes descriptions, ainsi que de remarques philologiques et codicologiques formulées soit sur les textes du recueil, soit sur les témoignages des éditions et des transcriptions, à commencer par celles d'Auguste Scheler et de l'abbé Mouchet. Le consensus général consiste à situer la confection de ce recueil dans les dernières années du XIII^e siècle ou encore dans les premières années du XIV^e¹⁷⁹. Le feuillet de garde qui clôturait le manuscrit contenait certes une liste des rois de France qui se terminait par une référence à Philippe le Bel et à l'année 1292, mais il est impossible de savoir à quelle époque ce feuillet avait intégré le reste du recueil et de faire de cette année le *terminus ante quem* de l'ensemble de l'ouvrage¹⁸⁰. Ceux qui se sont intéressés à la langue du manuscrit optent quant à eux pour une origine wallonne, voire pour la région de Namur¹⁸¹. Un ultime indice – fort incertain – résiderait enfin dans

fournit pas de datation aussi précise, se contentant de suggérer une période postérieure à 1270, selon l'opinion de Georges Dogaer et Marguerite Debae, *La Librairie de Philippe le Bon*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁸ Comme le résume Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 139 : « une note d'écriture très soignée (contemporaine du manuscrit ?) figure au bas du fol. 141v : "herford holand clifford stury". Il s'agit des noms de quatre familles anglaises [...] ». Tour à tour interprétée comme une éventuelle note autographe de Froissart (dont l'œuvre contient de nombreuses références à ces noms) ou comme des indications héraldiques destinées à l'enlumineur, cette inscription n'a pas encore été rattachée avec certitude à un groupe de possesseurs ni à un propriétaire unique. Voir la synthèse proposée dans *Ibid.*, p. 139-140.

¹⁷⁹ Auguste Scheler, *Notice et extraits...*, *op. cit.*, p. 66 propose « la fin du XIII^e siècle », datation reprise dans Arthur Baudler, *Guiot von Provins...*, *op. cit.*, p. 7. Josephus Pasinus, Antonius Rivautella et Franciscus Berta, *Codices manuscripti...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 93 date le *codex* du XIV^e siècle, comme il est rappelé dans Madelyn Timmel Mihm (éd.), *The Songe d'Enfer...*, *op. cit.*, p. 43, n. 140.

¹⁸⁰ Voir la synthèse de Madelyn Timmel Mihm (éd.), *The Songe d'Enfer...*, *op. cit.*, p. 43, n. 140.

¹⁸¹ Comme le résume notamment Ariane Bottex-Ferragne, « De la production à la réception... », *art. cit.*, p. 146, n. 2 : « se basant tous sur les copies modernes [...], les éditeurs des pièces jadis contenues dans ce livre brûlé tirent des conclusions constantes quant à la *scripta* utilisée ». La médiéviste renvoie en premier lieu à l'étude d'Omer Jordogne, « Le caractère wallon de *La vessie au prêtre*. Fabliau de Jacques de Baisieux », *Bulletin de la Commission royale de toponymie et de dialectologie de Belgique*, vol. 44, 1970, p. 29-42, ainsi qu'à l'étude linguistique de Patrick A. Thomas (éd.), *L'Œuvre de Jacques de Baisieux*, *op. cit.*, p. 20-33, celle offerte dans Raoul de Houdenc, *Le Roman des Eles*, éd. par Keith Busby, *op. cit.*, p. 4-5, et celle dans Willem Noomen (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, t. X, Assen, Van Gorcum, 1998, p. 287-288. La critique rappelle en outre qu'« une localisation à Namur a été proposée »

le fait que plusieurs spécialistes qui se sont intéressés au *codex* y ont trouvé, à la suite d'Auguste Scheler, des similitudes plus ou moins grandes avec le KBR 9411-26, notamment en raison de la filiation textuelle qui unissait certaines des 24 pièces (dont 10 de Baudouin de Condé)¹⁸² que les deux témoins avaient en commun¹⁸³. Il serait cependant impossible et quelque peu hasardeux de conclure, de cette apparente proximité, à une origine commune pour les deux manuscrits.

Le nom de l'autre auteur que mettait à l'honneur le recueil, Jacques de Baisieux n'est ni rattaché, ni vraiment rattachable à un lieu ni à une époque précis. Romaine Bonvin a bien mis en lumière la signification peut-être avant tout poétique d'un nom où résonne l'écho intertextuel du baiser de Judas aussi bien que le désir propre à l'amour courtois¹⁸⁴. Soucieux quant à lui de lire le nom de l'auteur comme une indication référentielle, Auguste Scheler dénombrerait quant à lui trois Baisieux potentiels auquel pouvait renvoyer le patronyme du poète¹⁸⁵, et penchait en faveur de la localité de ce nom située en Flandre. Il interprétait en effet la fin de la *Vescie au prestre* comme une

dans *Li regres Nostre Dame par Huon le roi de Cambrai*, éd. par Arthur Långfors, Paris, Champion, 1907, p. v-x.

¹⁸² Les 14 textes ni attribués, ni attribuables à Baudouin de Condé que partageaient les deux manuscrits sont, dans leur ordre d'apparition dans le manuscrit de Bruxelles : *La Roue de Fortune*, *Le Vergier de Paradis*, *La Bible au seigneur de Berzé*, *Le Dit du cors*, *Les Vers de la Mort*, *La Disputaison du croisé et du décroisé*, *La Voie d'humilité (La voie de Paradis)* de Rutebeuf, *Le Dit des mesdisans*, *Carité*, *De triacle et de venin*, *Le Dit des sept vices et des sept vertus*, les *Congés* de Jean Bodel et *La prêtre Théophilus*. Il est à noter qu'aucune similitude ne se laisse remarquer entre l'ordre des poèmes d'une copie à l'autre, et que le KBR 9400 n'est pas concerné par les comparaisons des spécialistes.

¹⁸³ D'abord relevée dans Auguste Scheler, *Notice et extraits...*, *op. cit.*, cette filiation a été signalée dans *Les vers de la mort, par Hélinant, moine de Froidmont*, éd. par Frederick A. Wulff – Emmanuel Walberg, Paris, Firmin-Didot, 1905, p. LI-LIII et Arthur Långfors, « Notice du manuscrit français 9220 de la Bibliothèque nationale », *Romania*, t. LIV, n° 215-216, 1928, p. 416. Gaston Raynaud, « Les *Congés* de Jean Bodel », *Romania*, t. IX, n° 34, 1880, p. 21, p. 222 note que le manuscrit de Turin « reproduit toutes les particularités » du texte manuscrit du Bruxelles pour son poème, évoquant l'hypothèse d'une famille commune. Julia Bastin, « Trois "dits"... », *art. cit.*, p. 467 argue aussi en faveur de la proximité des deux recueils. Mais à la suite d'Ariane Bottex-Ferragne, « De la production à la réception... », *art. cit.*, p. 146, n. 4, on rappellera qu'Auguste Scheler note l'importance des variantes du texte de *Carité*. Voir Auguste Scheler, *Notice et extraits...*, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁸⁴ Romaine Bonvin a bien mis en lumière la signification peut-être avant tout poétique d'un nom où résonne l'écho intertextuel du baiser de Judas aussi bien que le désir propre à l'amour courtois. Voir « Le sang sur le vêtement », *art. cit.*, p. 82 et *sq.*

¹⁸⁵ Auguste Scheler, *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. XXI : « Si Baisieux est bien le lieu de son origine, trois localités peuvent se le disputer : l'une appartient au département de la Somme et à l'arrondissement d'Amiens, l'autre se trouve à 12 kilomètres de Lille, la troisième enfin est la commune belge de ce nom située dans l'arrondissement de Mons ».

référence à une maîtrise par le poète du « thiois »¹⁸⁶. Cette lecture de la *Vescie*, de même que l'hypothèse flamande a apparemment suscité l'adhésion des éditeurs subséquents du poète, en raison des quelques noms de localités disséminés dans la diégèse de certains textes¹⁸⁷. Ces mêmes éditeurs tardifs ont en outre tiré de l'analyse linguistique une datation située, comme pour le manuscrit lui-même, entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle¹⁸⁸. Aucun nom de bienfaiteur n'est par ailleurs mentionné dans la production poétique de Jacques de Baisieux, figure d'auteur dont l'ancrage géographique et chronologique semblait somme toute assez flou dans le *codex* turinois.

Grâce aux synthèses de Jacques Ribard et de Colette Van-Coolput Storms notamment¹⁸⁹, on dispose de davantage d'informations sur le poète avec qui Baudouin de Condé partage la vedette dans deux recueils parisiens, BnF fr. 1446 et Arsenal 3524, à savoir Jean de Condé. Il y a d'abord le lien filial qui unirait Baudouin à Jean, selon le témoignage de la rubrique du fol. 50v du manuscrit 3524, de même que le passage du *Dit du magnificat*, propre au manuscrit 1598 de la Bibliothèque Casanatense, dans lequel Jean insiste sur le rapport qui le lie à Baudouin de Condé. Le manuscrit de Rome est par ailleurs la copie des œuvres de Jean de Condé où l'auteur est le plus bavard sur le contexte dans lequel il affirme évoluer. Il contient un éloge funèbre, absent des deux autres collections, dédié au *Boin conte Willaume*, c'est-à-dire le comte Guillaume I^{er} de Hainaut (1286-1337), dont Jean donne la date exacte de décès (*Willaume*, v. 186-188). Ce comte est l'arrière-petit-fils de Marguerite, nommée par Baudouin de Condé, et de Bouchard d'Avesnes (le premier mari de Marguerite, 1170-1244). Il est aussi le beau-

¹⁸⁶ *Idem*. Le philologue belge lit ainsi les vers suivant : « Jakes de Baisiu, sans dotance, / L'a de tiex en romanç rimee » (*Vescie*, v. 318-319) comme l'indication d'une source flamande (en *tiois*) que Jacques aurait traduite.

¹⁸⁷ Les éditeurs du poème dans le *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, t. X, *op. cit.*, p.287-288 ont eu tôt fait de conclure que Jacques de Baisieux « était bilingue », et que « c'est donc Baisieux près de Lille, qui est situé pratiquement sur la frontière linguistique, qui a le plus de chances d'être la patrie du poète ». Après un examen plus détaillé des noms de saints et autres indications onomastiques et topographiques présentes dans la *Vescie*, Patrick A. Thomas (éd.), *L'Œuvre de Jacques de Baisieux*, *op. cit.*, p. 47 affirme que l'auteur « est probablement né en Flandre » tout en rappelant, p. 46, au sujet de l'hypothèse d'Auguste Scheler, qu'il « il n'est pas nécessaire de conclure du fait de la traduction [qu'il était] en réalité flamand ».

¹⁸⁸ Voir l'analyse linguistique de Patrick A. Thomas (éd.), *L'Œuvre de Jacques de Baisieux*, *op. cit.*, p. 25-33.

¹⁸⁹ Jacques Ribard, *Un ménestrel...*, *op. cit.*, p. 69-95. Colette Van-Coolput Storms, « Le Hennuyer et le Parisien. Un ou deux Jean de Condé ? », dans Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Ludvine Jaquiéry (dir.), *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2011, p. 131-141.

frère de Philippe VI de Valois, puisqu'il a épousé Jeanne de Valois (1294-1352).

Andrew Wathey a cherché à explorer cette proximité relative avec la haute aristocratie parisienne et hainuyère en mettant à jour d'autres références contextuelles dans les textes de Jean qui, pour leur part, se situent dans les deux autres collections autoriales du poète. *De l'ipocrisie des jacobins* relate la mort d'Henri VII de Luxembourg en 1313 (v. 44-50) ; *De Monss. Engeran de marigini* évoque l'exécution de ce ministre de Philippe le Bel en 1315, qui constitue le contexte de composition du premier *Roman de Fauvel*. La démonstration d'Andrew Wathey cherchant à constater la proximité intertextuelle avec le BnF fr. 146, d'une part, et d'autre part à identifier le Jean de Condé des poèmes à un Jean de Condé historique, clerc de l'entourage de Charles de Valois, paraît avoir été définitivement contredite par l'analyse documentaire de Colette Van-Coolput Storms : il existait deux « Jean de Condé », l'un, un puissant administrateur qu'aucun document n'associe à l'activité de ménestrel et l'autre, bel et bien signalé en tant que *ménestrel* dans les comptes de la cour de Jeanne de Valois¹⁹⁰.

Enfin, dans les mêmes comptes de Jeanne de Valois, on a conservé la trace de paiements à « Jehan de Condet », dont l'un d'entre eux, daté du 10 juin 1326, s'élève à 10 livres¹⁹¹. Sans que l'hypothèse ait été confirmée ni infirmée, Janet F. van der Meulen a voulu voir dans cette somme imposante la preuve d'une commande pour un manuscrit, et pourquoi pas le luxueux Arsenal 3524, que certains (contre l'avis de Jacques Ribard) ont présenté comme ayant été produit sous la supervision de l'auteur¹⁹². Que ce dernier ait ou non servi d'entremetteur entre Jeanne et un libraire, les textes datables du manuscrit Arsenal 3524 n'interdisent pas *a priori* cette hypothèse. Mais cette dernière rappelle, une

¹⁹⁰ *Idem*. Janet F. van der Meulen a quant à elle tenté de voir le poème *Dou villain despensier* comme une référence à Hugh Despenser « conseiller et favori du roi anglais », et qui placerait la date de composition du poème en 1326. Voir « Le manuscrit Paris, BnF, fr. 571 et la bibliothèque du comte de Hainaut-Hollande. », *Le Moyen Age*, 2007, t. CXIII, n° 3, p. 501-527 [En ligne] URL : https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2007-3-page-501.htm?try_download=1#re103no103 Consulté le 7 février 2019.

¹⁹¹ Janet F. van der Meulen, « Le manuscrit Paris, BnF, fr. 571... », art. cit.

¹⁹² « La hauteur du montant semble exclure qu'il s'agisse d'un don pour une présentation de quelques pièces pendant un banquet ou une autre festivité. Si l'on compare ce don substantiel aux 24 *solidi* que le poète touchait l'année suivante, à l'occasion de la cour solennelle de Pâques à Middelburg ou aux valeurs estimées des livres du comte Guillaume, il devient tentant d'y voir un paiement pour la rédaction ou la livraison d'un recueil de ses poèmes, destiné à la future bibliothèque des jeunes fiancés. Une rubrique notée en tête d'un des manuscrits conservés recommande vivement l'œuvre de Jean de Condé, *bon et profitable à oïr, car mout y a de bons exemples pour le gouvernement de touz ceulz qui a bien voldroient venir.* » (*Idem*)

fois de plus, que, à la coïncidence potentielle entre le contexte de l'auteur et celui de la production du manuscrit, s'ajouterait la présence d'une riche bienfaitrice disposant de l'argent nécessaire pour financer la production d'un manuscrit.

Malgré son programme iconographique, le manuscrit de l'Arsenal 3524 n'a pas encore fait l'objet de datations, si ce n'est que la langue du copiste est « largement francisé[e] »¹⁹³. Mais l'analyse philologique de Jacques Ribard a établi que, des divers manuscrits contenant les poèmes de Jean, ce manuscrit était le plus proche du BnF fr. 1446¹⁹⁴. Les leçons communes confirmeraient en effet ce que l'ordre des pièces d'un manuscrit à l'autre suggérait déjà (et ce malgré la nature cumulative du BnF fr. 1446), à savoir une proximité entre les deux copies. Citant les conclusions de Willy Van Hoecke, Jacques Ribard rappelle que la proximité des deux recueils se constate aussi dans les sections « Baudouin » des deux manuscrits¹⁹⁵. Et enfin, il rappelle que le BnF fr. 1446 donne systématiquement « le meilleur » texte des poèmes de Jean et que, lorsqu'un texte est copié dans les trois recueils (BnF, Arsenal et Rome), ses leçons sont corroborées par le manuscrit de Rome¹⁹⁶. Là est l'étendue des informations dont on dispose sur le manuscrit de l'Arsenal, manuscrit qui, tout en étant soigné et luxueux, n'en possède pas moins un doublon, le *Lai de l'Ourse*, et posséderait de « mauvaises leçons » d'après Jacques Ribard.

Nous ne reviendrons pas sur les efforts de datation de chacune des unités codicologiques du BnF fr. 1446. On rappellera simplement que c'est au cours de la seconde campagne de copie de la collection de poèmes de Jean de Condé que se sont greffés les textes datables de l'auteur, *De l'ipocrisie des jacobins* (1313), *De Monss. Engeran de marigini* (1315) et, peut-être, *Dou villain despensier* (1326 ?). C'est surtout le groupe d'unités codicologiques « Butor » du BnF fr. 1446 qui a fait l'objet de datations et d'attributions. Une variante propre au texte de *Kanor*, copié en début de manuscrit, de même que les colophons de Butor ont fait supposer à certains spécialistes que le commanditaire de cette section du recueil était Hugues II de Châtillon, comte de Sain-

¹⁹³ Jacques Ribard, *Un ménestrel...*, op. cit., p. 36.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 32-38.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹⁶ *Idem*

Pol, puis de Blois (1258-1307)¹⁹⁷. Le comte est nommé à titre de protecteur par Butor, qui se dit également « clerch » de Gui de Dampierre et Jean II d'Avesnes, tous deux descendants « de Marguerite de Constantinople, comtesse de Flandre ». Aussi étrange qu'elle puisse paraître au regard de la rivalité entre ces deux princes, comme le rappelle Alfred Foulet¹⁹⁸, et même si elle concerne un auteur qui ne fait pas partie du corpus, ni même de la même unité codicologique que les collections autoriales de Baudouin et Jean de Condé, cette seule dédicace présente l'intérêt de tracer un lien entre divers poètes de notre corpus. Gui de Dampierre a été le protecteur d'Adenet le Roi ; Hugues de Châtillon est le père de Gui I^{er} de Blois, patron de Watriquet ; Baudouin et Jean de Condé sont à rattacher à la branche d'Avesnes des descendants de Marguerite de Constantinople. S'il a bel et bien été transcrit par Butor lui-même, le « brouillon » de l'auteur situe cette unité du recueil au cœur d'un même réseau d'aristocrates et de poètes. Cela ne veut pas dire que cette section du manuscrit a appartenu à ces riches et puissants protecteurs : Lewis Thorpe propose d'interpréter une note manuscrite du fol. 111v, « Jon de Morcūpont p mestre bauduīn de montegny p II. Febr. Hu a lb II. s I¹⁹⁹ » comme une indication d'un possesseur hainuyer. L'année associée à la date du 2 février mentionnée par la note n'étant pas précisée, il est difficile de savoir si elle s'applique à l'ensemble du recueil.

Les unités « Baudouin et Jean » ont toutes été situées, d'un point de vue linguistique, dans le domaine picard. La première section Baudouin ne contient que la *Voie de Tunes*, qui fournit un *terminus a quo* (1270) pour cette collection. Comme nous l'avons dit, les poèmes datables de la partie Jean sont ajoutés au-delà de la première unité codicologique qui contient les poèmes du fils présumé de Baudouin. Ils fournissent un *terminus a quo* en 1316, voire 1326. D'un bout à l'autre de cette section du manuscrit, on remarque des interventions médiévales dans les marges de certains poèmes : la mention *nota* puis, dans la toute dernière unité codicologique, la mention *exemple*. Si dans cette dernière unité, les mentions correspondent parfois à l'espace (laissé vacant) pour des lettres de 2 UR, elles interviennent parfois de manière resserrée sur un même feuillet, et semblent très vraisemblablement être des marqueurs visuels visant à souligner des

¹⁹⁷ Mary et Richard Rouse, « French literature and the counts of Saint-Pol », art. cit., p. 111 *et sq.*

¹⁹⁸ *Le Couronnement...*, *op. cit.*, p. XI.

¹⁹⁹ Lewis Thorpe, « The four rough drafts... », art. cit., vol. 49, 1969, p. 50.

passages jugés dignes de sens. Le système est le même dans l'unité Baudouin, où on ne lit que la mention « nota ».

Judith A. Peraino rappelle qu'un système analogue se trouve tout au long du chansonnier de trouvères *T* (Paris, BnF fr. 12615), qui est un assemblage factice, mais médiéval, contenant notamment des *libelli* autonomes de Thibaut de Champagne et Adam de la Halle²⁰⁰, et suppose le travail de révision et de vérification d'un libraire ou d'un maître d'œuvre. S'agirait-il d'un même système qu'on observerait dans le manuscrit BnF fr. 1446 ? Ce *codex* partageait-il des liens plus intimes avec le *codex* Arsenal 3524, son double luxueux et soigné ? Enfin, comment expliquer la quasi-identité de l'ordre des pièces entre les deux *codices* malgré l'aspect cumulatif du BnF fr. 1446 ? Nous nous contenterons de poser ces questions, sans supposer qu'elles convergent nécessairement vers un même point d'origine.

Le dernier des trois *codices* contenant une collection auctoriale de Jean, le manuscrit Rome Castanensis 1598 n'a pas fait l'objet de localisation ni de datation précises²⁰¹. Par rapport aux autres manuscrits de Jean de Condé, on a vu qu'il contenait un éloge funèbre dédié au comte de Hainaut, ce qui situe le *terminus ante quem* du manuscrit en l'an 1337. Selon Simonetta Mazzoni Peruzzi, l'éditrice des poèmes de Jean dans le recueil, les traits dialectaux indiqueraient une origine du Nord-Est de la France²⁰². La comparaison effectuée par Jacques Ribard suggère quant à elle que ce recueil est le

²⁰⁰ « The abbreviation for nota (*No^a*) has been written in a consistent hand sporadically in the margins throughout the Thibaut libellus, the collection of songs in fols. 23–176, and most abundantly in the Adam collection; in all cases it appears to indicate lines where decorated capitals were called for (and perhaps overlooked in the illuminator's first pass through the folios). It is possible that the medieval revision of the manuscript that resulted in the addition of the Adam libellus also included corrections or touch-ups in other sections, or that the same project manager oversaw various stages of the manuscript's creation. » Judith A. Peraino, *Giving Voice to Love*, op. cit., p. 138 : « L'abréviation pour nota (*No^a*) a été inscrite d'une même main de façon sporadique dans les marges du libellus de Thibaut, la collection de chansons située aux fol. 23-176, et de manière plus abondante dans la collection d'Adam ; dans tous ces cas, cela est placé à côté de lignes où des lettres ornées étaient censées être exécutées (et peut-être ignorées par l'enlumineur lors de son premier examen des folios). Il est possible que le processus médiéval de révision du manuscrit dont a découlé la constitution du libellus d'Adam ait inclus des corrections et de petites modifications exécutées dans d'autres sections, ou encore que le même maître d'œuvre ait supervisé les différentes étapes de la constitution de ce manuscrit composite. » Voir aussi Judith A. Peraino, « Taking notae on King and Cleric: Thibaut, Adam, and the medieval Readers of the Chansonnier de Noailles (Trouv) », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, op. cit., p. 121-150.

²⁰¹ Jacques Ribard, op. cit., p. 32.

²⁰² Jean de Condé, *Opera. Vol. I: I manoscritti d'Italia*, éd. par Simonetta Mazzoni Peruzzi, Florence, Olshki, coll. « Studi dell'Accademia toscana di scienze e lettere "La Colombaria" », 1990.

plus éloigné, du point de vue du contenu, des deux autres manuscrits de Jean, mais qu'il est pourvu d'un grand nombre de « bonnes leçons »²⁰³. C'est là toute l'étendue des informations contextuelles dont on dispose au sujet de ce *codex*, si ce n'est que le copiste a parfois indiqué, comme on l'a dit, le nombre de vers qu'il a copié en guise d'*explicit*.

Les commanditaires supposés des deux derniers manuscrits du corpus seraient eux aussi à rattacher à certains des aristocrates susmentionnés. Illustré par un artiste arrageois aux alentours de l'an 1300²⁰⁴, le célèbre BnF fr. 25566 (*W'*) représente par exemple les armes de Flandre et de Hangest côte à côte dans les luxueuses illustrations en pleine-page des fol. 178v et 220v, sans qu'on ait encore pu établir avec certitude les causes de cette représentation picturale qui revient dans l'ensemble du recueil. L'un des commanditaires est-il le comte de Flandre en personne, protecteur non pas d'Adam de la Halle, mais d'Adenet le Roi ? Rien ne permet de le supposer, mais ses armes indiquent un lien minimal avec le recueil.

Si on verra qu'il s'agit d'une source biographique extrêmement autoréflexive et volontairement problématique, c'est le *Jeu du Pèlerin*, unique à ce manuscrit, que les critiques emploient surtout pour reconstruire la vie de l'auteur Adam. On se référera aux nombreuses études passées pour juger du crédit à accorder aux témoignages du *Jeu du Pèlerin*, du *Jeu de la Feuillée* ou encore du copiste Jean Madot, notamment, qui assurent l'ancrage arrageois d'Adam²⁰⁵. En revanche, on notera que le *Jeu du Pèlerin* suggère qu'Adam aurait suivi le comte Robert II d'Artois lorsque celui-ci s'est rendu en Italie pour prêter main-forte à son oncle, Charles I^{er} d'Anjou, en 1282. *Le Roi de Sicile* est d'ailleurs un poème composé en l'honneur de ce personnage. Robert II d'Artois, on le rappelle, était le dédicataire du *Cléomadès*, composé par le contemporain d'Adam de la Halle, Adenet le Roi.

Le comte d'Artois est aussi l'un des dédicataires potentiels, avec Robert de Clermont (1256-1317), fils de saint Louis, que la critique a proposé pour l'un des textes

²⁰³ Jacques Ribard, *op. cit.*, p. 32-37.

²⁰⁴ Alison Stones, dans *Gothic Manuscripts. Part one, op. cit.*, vol. 1, p. 32 ; « Another note on fr. 25566 and its illustrations », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle, op. cit.*, p. 77-94.

²⁰⁵ Voir en premier lieu la synthèse offerte dans Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 9-12.

du BnF fr. 1588, à savoir le *Roman de Hem*, de Sarrasin²⁰⁶. Au terme d'une analyse linguistique, artistique et codicologique, les spécialistes établissent d'abord que le manuscrit aurait été produit dans un atelier d'Arras ou de ses environs, vers 1300. Dans son état lacunaire, le manuscrit ne contient pas de dédicace. Les marques de possessions – picardes – du XIV^e-XV^e siècle qui abondent dans le *codex* suggéreraient qu'il est resté quelque temps au Nord une fois assemblé²⁰⁷. Rappelant que le *Roman de Hem*, propre à ce recueil, confère un rôle important, au sein de la narration, à Robert de Clermont et à Robert d'Artois, Roger Middleton suppose que le poème (incomplet en son début) leur était peut-être dédié²⁰⁸. En outre, certains personnages secondaires du *Roman de Hem* appartiennent à l'entourage de la famille de Philippe de Remi et de son fils, Philippe de Beaumanoir, sans qu'un lien direct puisse être tracé entre les différentes composantes du recueil, d'une part, et de l'autre entre les destinataires potentiels des poèmes et les commanditaires du manuscrit²⁰⁹.

On sait d'ailleurs à quel point l'identité de l'auteur mis à l'honneur dans le BnF fr. 1588 a posé et continue de poser problème : Hermann Suchier l'a d'abord identifié à Philippe de Beaumanoir, jurisconsulte seigneur de la terre du même nom, auteur des *Coutumes du Beauvaisis* mort en 1296, d'après son épitaphe²¹⁰, avant que la critique ne penche vers le père, lui-même sire de Remi (diocèse de Beauvais) puis sire de Beaumanoir, ayant vécu entre 1210 et 1265. Or Roger Middleton a très bien relativisé l'importance de la question de l'attribution exacte des textes au père, au fils ou encore aux deux hommes, par rapport au sens qu'il faut donner à la présence d'une collection des œuvres de Philippe de Remi-Beaumanoir :

[W]hoever first collected the works together would need to know that "Philippe de Remi" and "Philippe de Beaumanoir" were one and the same. The texts that are signed with more than just "Philippe" use one or other of the family names, never both. There is, of course, a continuing debate over whether these texts were written by the father or the son of the same name, but the answer to that question does not affect the compiler's

²⁰⁶ Alison Stones, « The manuscript, Paris BnF fr. 1588, and its illustrations », Roger Middleton, « The History of BnF fr. 1588 » et Barbara N. Sargent-Baur, « Introduction », dans Philippe de Remi, *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, *op. cit.*, p. 1-127.

²⁰⁷ Roger Middleton, « The History of BnF fr. 1588 », *loc. cit.*, p. 47-48.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 46-47.

²⁰⁹ *Idem*

²¹⁰ Hermann Suchier (éd.), *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. xiii-xiiij.

*need for information. Indeed, even taking the view that some texts are by the father and others by the son does not materially alter the situation. The compiler still needs to know of the connection between “de Remi” as a family name and “de Beaumanoir” as the name of the fief from which Philippe took his title.*²¹¹

Contre cette hypothèse cependant, il rappelle la « *presence of a clear scribal error in the writing of the author’s name at the beginning of La Manekine (the very first line of the manuscript)* », c’est-à-dire « *the form “Phelippes de Rim”* », que l’on peut également lire *Rmi*. D’après Roger Middleton, cela impliquerait que « *the writer of this part of [BnF fr. 1588] (who copied fols. 2-10) did not have a personal knowledge of the author’s name*²¹² ». L’hypothèse du médiéviste, qui suppose alors que le BnF fr. 1588 serait en fait la copie d’un manuscrit très proche, potentiellement conservé par la famille Beaumanoir, n’est pas dénuée de sens. Mais cette hypothèse commode du manuscrit « d’auteur » dont le BnF fr. 1588, par exemple, ne doit pas éclipser la différence entre un manuscrit réunissant les poèmes d’un auteur et le contrôle auctorial. Elle ne doit pas non plus gommer le fait que l’identité du (ou des) « Philippe » du BnF fr. 1588 demeure trouble pour le lectorat moderne et qu’elle l’était peut-être même déjà pour le premier lectorat-auditoire de ce recueil arrageois de la fin du XIII^e siècle.

En guise de résumé, nous avons fourni en annexe recherche II un tableau récapitulatif des coordonnées chronologiques et géographiques présumées des poètes, de même que celui des manuscrits. D’autre part, nous avons offert un second tableau mentionnant la liste des protecteurs présumés des poètes, de même que les possesseurs présumés des manuscrits. De ce survol géographique et chronologique, on comprend que l’hypothèse du contrôle auctorial est l’arbre conceptuel qui dissimule l’immense forêt que

²¹¹ Roger Middleton, « The History of BnF FR. 1588 », *loc. cit.*, p. 43 : « Qui que fût la personne qui réunissait les œuvres en une collection, elle devait savoir que “Philippe de Remi” et “Philippe de Beaumanoir” étaient une seule et même personne. Les textes qui sont signés de plus qu’un simple “Philippe” recourent soit à l’un, soit à l’autre de ces deux noms de famille, mais jamais aux deux en même temps. Bien sûr, on débat encore sur si ces textes ont été écrits par le père ou le fils du même nom, mais la réponse à cette question n’impacte pas le besoin qu’avait le compilateur de disposer de telles informations. En effet, même si l’on choisit de croire que certains textes sont du père et certains autres sont du fils, cela n’altère pas la situation d’un point de vue matériel. Le compilateur devait tout de même connaître le lien entre le nom de famille “de Remi” et le fief “de Beaumanoir”, qui donna son nom à Philippe. »

²¹² *Idem* : « la présence d’une faute de copiste évidente dans la transcription du nom de l’auteur au début de La Manekine (la toute première ligne du manuscrit). » ; « la forme “Phelippes de Rim” » ; « le copiste de cette section du BnF fr. 1588 (qui a copié les fol. 2-10) n’avait pas une intelligence personnelle du nom de l’auteur ».

représente le contexte de production des manuscrits à collections autoriales. Plausible dans un certain nombre de cas au regard de la proximité des contextes présumés des poètes avec le lieu de diffusion des manuscrits de leurs œuvres, le contrôle auctorial n'explique pas à lui seul le fait qu'aient été mis en branle des projets aussi coûteux que la production de ces manuscrits (et ce même dans le cas des copies les moins riches).

De plus, les données contextuelles accumulées, largement tributaires des recherches récentes dans le domaine de l'histoire du livre, dressent un portrait à la fois nuancé et fragmentaire de ce qui a pu constituer le milieu dans lequel sont apparus les manuscrits de notre corpus. À la suite de nombreux spécialistes, nous constatons la « précocité » du domaine anglo-normand, ainsi que sa persistance dans le temps, jusqu'à la fin de la période étudiée. De même, les acteurs connus et identifiables de la production de ces manuscrits (ce qui inclut les auteurs) sont principalement constitués de religieux et de grands mécènes laïcs parisiens et septentrionaux du tournant des XIII^e et XIV^e siècles, dont on explorera davantage la bibliophilie plus tard. Leur surreprésentation dans les sources et le fait qu'ils constituent souvent des candidats commodes ne doit pas cacher la part d'incertitude qui entoure la production de beaucoup de copies. Cependant, elle illustre bien le rôle joué par le public dans la construction de figures et de collections autoriales de langue d'oïl.

Ainsi, le présent chapitre aura contribué à montrer que, si l'auteur est bel et bien une idée médiévale dont on retrouve la trace dans les manuscrits de langue d'oïl, elle ne se résume pas à un simple progrès du désir de contrôle par les poètes de la diffusion de leur œuvre. Les manuscrits du corpus suggèrent clairement que, dans certains cas au moins, la promotion du nom des auteurs dans des recueils vernaculaires a été rendue possible par l'ensemble des acteurs de la production du livre. Depuis le commanditaire du *codex* jusqu'au « libraire » en passant par le (ou les) copistes, le rubricateur ou encore le(s) peintre(s) responsable(s) des miniatures et/ou des lettrines, voire dans certains cas l'auteur « historique » lui-même, il existe différents agents participant à la mise en branle et la réussite de ce projet onéreux et somme toute monumental que demeure la production d'un livre à l'époque étudiée. Dans les manuscrits à collections autoriales, tous les acteurs de la production du livre ont été, à des degrés de « conscience » et d'implication assurément différents, coresponsables de la mise en valeur du nom d'un auteur individuel

comme principal critère d'organisation d'une collection de poèmes au sein d'un manuscrit donné. La notion d'auteur en tant qu'entité éditoriale signifiante est en grande partie leur legs. Or, maintenant qu'il est établi que l'apparition de l'auteur dans les *codices* de langue française est un phénomène qui concerne tous les maillons de la chaîne de production du manuscrit médiéval de langue d'oïl, il convient de tenter d'interpréter le sens poétique, éditorial et culturel de ce surgissement historique.

PARTIE II :TRANSFERTS ET HYBRIDATIONS

Chapitre 2 : « La vie et l'œuvre » : la fabrique biobibliographique de l'auteur à travers le prisme des chansonniers de langue d'oc contenant des biographies de troubadours.

De concert avec l'hypothèse du « manuscrit d'auteur » que nous avons abordée dans le chapitre précédent, l'étude des poèmes lyriques des troubadours et des trouvères, de même que l'histoire de leur transmission matérielle dans ce qu'on a nommé les « chansonniers », constituent encore le point de départ privilégié dont use la critique pour expliquer l'avènement des manuscrits à collections autoriales individuelles en langue d'oïl. En fait, la production et la réception de la lyrique courtoise ont tout bonnement pu être présentées comme annonciatrices de l'apparition en littérature du concept d'auteur, entendu comme une entité éditoriale, dotée d'une identité onomastique et biographique, qui fédère, au sein d'un livre, un corpus de poèmes donné. Chacune à leur manière, les études de Paul Zumthor, Michel Zink, Sylvia Huot, Anne Berthelot ou encore Olivia Holmes ont ainsi présenté l'avènement des figures autoriales mises en valeur dans les manuscrits à compilations individuelles les plus célèbres, telles Rutebeuf ou Adam de la Halle, par exemple, comme la conséquence d'une mutation à la fois esthétique, médiatique et même anthropologique qu'aurait entreprise la poésie lyrique vernaculaire au XIII^e siècle, et dont les chansonniers seraient l'un des signes avant-coureurs. Selon ces critiques, la poétique dite « subjective » d'auteurs tels qu'Adam de la Halle, Rutebeuf, Jean et Baudouin de Condé ou encore Watriquet de Couvin, ainsi que la constitution de recueils centrés sur l'identité de ces poètes trouveraient leurs origines dans une transformation de la lyrique courtoise dont l'étape initiale prendrait la forme des *codices* réunissant la poésie des troubadours et des trouvères. En usant notamment de stratégies de présentation qui mettent en valeur l'identité de poètes lyriques, voire qui leur confèrent une épaisseur biographique sous la forme de notices biographiques ou de portraits individualisés, certains chansonniers de langue d'oc et de langue d'oïl « annonceraient » le même bouleversement de la conscience poétique que les poèmes et les *codices* mettant en scène les figures autoriales célèbres de Rutebeuf, Adam de la Halle et plus tard Guillaume de Machaut ou Froissart.

Il ne s'agira pas ici de contredire en bloc, mais bien de poser dès à présent les bases d'une réévaluation de cette perspective qui, en raison de sa popularité, demeure un passage obligé pour quiconque souhaite (re)penser l'avènement de l'auteur individuel en tant que premier critère classificatoire signifiant dans les manuscrits de langue d'oïl *en général*. De fait, la manière qu'ont eue bon nombre de recherches sur la notion d'auteur au Moyen Âge de partir de la lyrique courtoise et de sa réception manuscrite pour expliquer le surgissement des manuscrits à compilations auctoriales de langue d'oïl est loin d'être injustifiée. Elle peut notamment s'expliquer par des phénomènes bien avérés de ressemblance ou de proximité codicologique, éditoriale et poétique entre le corpus des chansonniers et certains des *codices* à collections auctoriales individuelles. Comme nous l'avons suggéré précédemment¹, plusieurs des manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles qui transmettent des chansons courtoises en langue d'oïl affichent un souci extrêmement poussé, insistant et méticuleux de mettre de l'avant l'identité des poètes dont ils transcrivent les compositions. En ce sens, ils rappellent au moins en partie le principe qui gouverne les recueils à collections auctoriales individuelles retenus dans le corpus principal de la présente étude. En outre, nous rappelions précédemment que quelques-uns des auteurs qui ont fait l'objet de compilations individuelles (Chrétien de Troyes, Philippe de Remi et Adam de la Halle) se retrouvent parfois mis en scène dans les chansonniers de trouvères. Et un recueil de notre corpus, le BnF fr. 25566, qui contient notamment les pièces lyriques d'Adam de la Halle, est d'ailleurs lui-même qualifié de « chansonnier » par les spécialistes de la lyrique d'oïl, tant et si bien que la frontière entre les chansonniers et les recueils à collections auctoriales individuelles, si elle existe bel et bien, n'en est pas moins poreuse. De même, comme on le verra, la prise en compte de la lyrique d'oc et de sa réception manuscrite dans cette enquête sur l'auteur s'avère être tout aussi pertinente du fait que, outre l'influence considérable de la poésie des troubadours sur celle des trouvères, on observe des ressemblances et des recoupements matériels entre les chansonniers de langue d'oïl et ceux de langue d'oc, qui font eux aussi la part belle à la notion d'auteur. Autrement dit, nous ne nierons pas ici l'existence de croisements particulièrement significatifs et riches de sens entre la conception de l'auteur bâtie dans

¹ *Supra*, p. 128.

certaines chansonniers d'oc et d'oïl, d'une part, et celle que construisent des recueils du corpus d'autre part. Au contraire, nous les explorerons avec un certain degré de détail.

En revanche, malgré l'ampleur de la tâche que cela pouvait représenter, il est apparu absolument nécessaire de corriger, de repenser et d'élargir la perspective – si souvent adoptée – selon laquelle l'apparition des manuscrits à collections autoriales individuelles serait la seule conséquence, ou encore l'étape ultérieure d'une transformation générale de la « conscience poétique » essentiellement nouvelle et moderne, dont la manifestation primitive se laisserait observer dans les chansonniers. C'est pourquoi ces trois groupes de manuscrits que sont les chansonniers autoriaux d'oc, les chansonniers autoriaux d'oïl et les recueils à compilations autoriales individuelles ne seront plus abordés ici comme les trois étapes successives d'une histoire linéaire de l'avènement, dans la poésie vernaculaire, de l'auteur individuel et doté d'une profondeur biographique.

En guise d'alternative à la version linéaire et téléologique de ce récit, dont on prendra le temps de souligner la prégnance au sein de la critique moderne, on s'intéressera à la manière dont ces trois catégories de manuscrits constituent des réinterprétations essentiellement contemporaines, parallèles, et parfois radicalement distinctes d'un même modèle antique et répandu du concept d'auteur, synthétisé notamment par le terme latin d'*auctor*. Pour être plus précis, on avancera que les chansonniers autoriaux de troubadours et de trouvères, ainsi que les manuscrits à compilations autoriales individuelles se sont réapproprié, chacun à leur manière, une série de pratiques poétiques, herméneutiques et codicologiques que les différents acteurs de la culture livresque employaient depuis longtemps déjà pour façonner et appréhender des œuvres et des figures d'auteurs – ou d'*auctores* – données. On le verra, ces pratiques sont suffisamment homogènes pour qu'on les fédère sous un même modèle, que nous nommerons « biobibliographique ». Malgré certaines hybridations et certaines ambivalences en fonction des contextes, ces pratiques tendent à associer matériellement (dans les manuscrits) des figures d'auteurs individuelles non seulement à un parcours biographique et à une œuvre individualisés, mais également à un groupe plus vaste d'auteurs censés illustrer tous ensemble l'excellence poétique, morale et linguistique d'une collectivité donnée. En ce sens, bien que la biobibliographie confère une certaine

individualité poétique aux figures autoriales qu'elle contribue à bâtir, elle tend aussi, voire surtout à changer ces figures en vectrices de vérités et de valeurs qui les transcendent, selon une perception très « collective » et monumentale de l'auteur.

Le présent chapitre, de même que le chapitre suivant auront donc pour principal dessein d'identifier les caractéristiques de ce modèle antique et influent de la biobibliographie, de même que les modalités de son transfert dans le corpus de manuscrits dont la critique a si souvent dit qu'ils constituaient la première étape de l'apparition du concept d'auteur en langue vernaculaire, à savoir les chansonniers de troubadours (chapitre 2) et de trouvères (chapitre 3).

Ce qui se dégagera de l'analyse, ce sera d'une part l'étonnante stabilité avec laquelle on a pu construire, d'une langue à l'autre, et d'une poésie à l'autre, de véritables « monuments codicologiques auctoriaux » basés sur un même modèle éditorial pluriséculaire. Mais on prendra aussi le temps de constater à quel point l'imitation, en langue vernaculaire, de modèles d'auctorialité anciens et généralement latins n'est pas allée sans générer des hybridations, des particularismes, des résistances, voire même des refus, qui ont débouché sur des réinterprétations bien plus idiosyncrasiques du modèle de la biobibliographie et de l'*auctor* en langue d'oc, d'un côté, et en langue d'oïl de l'autre. Ainsi, le domaine occitan se caractérise généralement par une consécration des troubadours en figures d'*auctores*, sur le modèle de l'imitation (parfois ambivalente et originale) de la manière dont la culture latine et scholastique de l'époque abordait la question de l'auteur et de l'autorité poétiques. La poésie d'oc sert même de socle à de singulières grammaires du *trobar* et de l'amour, dont on peine à savoir si elles essaient d'imiter ou de surpasser le latin en s'en affranchissant. En domaine d'oïl, en revanche, la transformation des trouvères en *auctores* n'entraîne pas la même adhésion. Dans les manuscrits qui conservent la poésie lyrique en ancien français, outre les chansonniers qui célèbrent les trouvères les plus illustres et/ou les plus puissants, on observe diverses stratégies de détournement du modèle biobibliographique de l'*auctor*. Ces dernières indiquent une sorte d'ambivalence à la fois romane (de langue française) et romanesque (jouant de la porosité entre vérité et fiction, subversive de la culture latine, etc.) autour du projet qui consisterait à bâtir des figures d'autorité de langue d'oïl dans un simple rapport

d'analogie avec le latin et de ses *auctores*. On le verra par la suite, cette ambivalence semble être au cœur des manuscrits de langue d'oïl à collections auctoriales individuelles.

Dès lors, aussi imposant qu'il puisse paraître, le travail de redéfinition et de réévaluation des conditions de la « naissance de l'auteur » de langue d'oïl entrepris dans ce chapitre et dans le chapitre 3 permettra de réévaluer avec davantage de subtilité et de justesse le rapport voisin, contemporain et alternatif au modèle biobibliographique qu'entretiennent les manuscrits à collections auctoriales individuelles qui seront analysées dans les étapes ultérieures de cette recherche. La véritable originalité des figures auctoriales bâties dans les manuscrits de notre corpus y apparaîtra alors d'autant plus clairement.

Les *vidas*, les *razos* et la « naissance » de l'auteur biographique

Selon une vision encore assez répandue, le XIII^e siècle constituerait, dans le domaine de la poésie lyrique, un point tournant dont Maria Luisa Meneghetti a jadis résumé la teneur. Si au XII^e siècle encore, « *la letteratura e le arti sembrano infatti volutamente stendere una cortina pressoché impenetrabile sulla personalità dei loro autori*² », il serait survenu au siècle suivant une transformation de la performance lyrique, qui aurait commencé à devenir indissociable d'un commentaire destiné à l'ancrer dans un univers référentiel et « historique » :

*A partire dai primi anni del XIII secolo è ragionevole pensare che ogni performance lirica fosse preceduta da un momento diegetico per così dire strumentale: il momento in cui ai testi poetici veniva fornita una concreta referenza « storica ». Una referenza che poteva essere tanto quella dell'occasione, del motivo determinante della composizione di ciascuno di essi, quanto quella della parabola esistenziale del loro autore.*³

Or une des matérialisations de ce changement de paradigme serait l'avènement de textes d'une « *enorme novità*⁴ », à savoir les « biographies de troubadours⁵ ». En effet, pour

² Maria Luisa Meneghetti, *Il Pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modène, Mucchi, 1984, p. 237. Traduction : « La littérature et les arts semblent délibérément jeter un voile quasiment impénétrable sur la personnalité de leurs auteurs. »

³ *Idem* : « Dès les premières années du XIII^e siècle, il est raisonnable de penser que chaque performance lyrique fut précédée d'un moment diégétique instrumental, pour ainsi dire : le moment où les textes poétiques se voyaient conférer une référence "historique". Une référence qui pouvait être soit celle de l'occasion ou du motif à l'origine de chacun d'entre eux, soit celle de la parabole existentielle de leur auteur. »

⁴ *Idem* : « énorme nouveauté ».

Maria-Luisa Meneghetti comme pour un grand nombre de critiques influents, l'apparition de ces biographies issues du domaine d'oc aurait été annonciatrice d'un nouveau type de poésie « autobiographique ». Avant de revenir sur les liens esthétiques et/ou codicologiques que la critique a supposés entre ces biographies et la poésie ainsi que la figure auctoriale d'un Rutebeuf, par exemple, on peut rappeler brièvement ce que sont les biographies de troubadours et la manière dont elles s'inscrivent dans l'histoire plus vaste de la production et de la réception de la poésie de langue d'oc au Moyen Âge.

Les compositions qu'on a nommées les « biographies de troubadours » constituent une tradition textuelle qui rencontre celle des chansonniers sans se fondre parfaitement en elle⁶. Copiées en langue d'oc, ces biographies sont communément divisées par la critique

⁵ Expression employée à la suite de François Juste Raynouard, *Choix des poésies originales des troubadours*, 5 t., t. V, *Biographies des troubadours et appendice à leurs poésies imprimées dans les volumes précédents*, Paris, Onasbrück, 1966 [1820]. Édition de référence : Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *Biographies des Troubadours*, *op. cit.*. Voir aussi Guido Favati (éd.), *Le biografie trovadoriche. Testi provenzali dei secoli XIII e XIV*, Bologne, Palmaverde, coll. « Biblioteca degli studi mediolatini e volgari », 1961 et Margarita Egan (éd.), *The vidas of the troubadours*, New York, Garland, coll. « Garland library of medieval literature », 1984.

⁶ Pour la liste complète des manuscrits contenant des biographies de troubadours, d'une part, voir Guido Favati (éd.), *op. cit.*, p. 3-8 et Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. xv-xviii. Pour l'inventaire complet des chansonniers provençaux, d'autre part, voir Karl Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, Friderichs, 1872, p. 27-31 ; Alfred Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1916, p. 1-33 ; Alfred Pillet et Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, coll. « Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft », 1933 et Clovis Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, 1935. Des descriptions très détaillées et individualisées des principaux chansonniers, accompagnées de bibliographies exhaustives sont fournies dans Anna Ferrari, Antonella Lombardi et Maria Careri, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana, A (Vat. Lat. 5232), F (Chig. L. IV. 106), L (Vat. Lat. 3206) e O (Vat. Lat. 3208), H (Vat. Lat. 3207)*, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. « *Studi e testi* », 1998 ; Walter Meliga, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 2. *Bibliothèque Nationale de France, I (fr. 854), K (fr. 12473)*, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. « *Studi e testi* », 2001 ; Ilaria Zamuner, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 3. *Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, V (Str. App. 11=278)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2003 ; Giuseppe Noto, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 4. *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, P (plut. 41. 42)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2003 ; Luciana Borghi Cedrini, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 5. *Oxford, Bodleian library, S (douce 269)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2004 ; Francesco Carapezza, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 6. *Milano, Biblioteca Ambrosiana, G (R 71 sup.)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2004 ; Anna Radaelli, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 7. *Paris, Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2005 ; Enrico Zimei, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 8. *Firenze Biblioteca nazionale centrale, J (Conventi soppressi F 4 776)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2006 ; Stefania Romualdi, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 9. *Paris, Bibliothèque nationale de France, B (fr. 1592)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2006 ; Simone Ventura, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 10. *Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Sg. (146)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2006 ; Anna Alberni, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 11. *Barcelona, Biblioteca de Catalunya, VeAg (7 et 8)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2006 ; Fabio Barberini, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 12. *Paris, Bibliothèque nationale de France, f (fr. 12472)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2012. Par ailleurs, comme on le sait, une

moderne en deux catégories distinctes, baptisées *a posteriori vidas* et *razos*. Les premières, plus brèves et plus générales, racontent la vie d'un troubadour ou, plus rarement, d'une trobairitz, tandis que les secondes, souvent plus disertes, s'efforcent d'expliquer les circonstances et les motivations ayant mené les poètes à la composition d'une pièce en particulier. Habituellement, ce qu'on nomme *razo* intégrera en son sein la pièce dont elle détaille la genèse⁷.

La transmission matérielle et la disposition des *vidas* et *razos* peuvent varier selon les *codices* qui les conservent. Dans les chansonniers occitans *A*, *B*, *I* et *K*, qui sont des recueils de pièces lyriques organisés selon une logique auctoriale, chaque *vida* est écrite à l'encre rouge et sert à la fois à introduire les œuvres de poètes donnés, qui sont la plupart du temps copiées directement à la suite du court texte biographique, et à séparer entre elles les différentes « sections d'auteurs » ainsi créées⁸. Certains d'entre eux (*A*, *I* et *K*) font en outre débiter chaque section par une miniature représentant l'auteur située à côté de la *vida*⁹. Une autre tendance, représentée notamment par les chansonniers *E*, *P* et *R*, consiste à copier *vidas* et *razos* les unes à la suite des autres (en les regroupant toutefois par auteur), dans une section du manuscrit distincte de celle où sont conservées les pièces lyriques¹⁰.

redéfinition du corpus des chansonniers provençaux a été proposée par François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1987, p. 4-12. Ce sont essentiellement les sigles de François de Zufferey qui sont repris en annexe repère III et qui seront employés tout au long de cette démonstration. Nous les compléterons, pour les manuscrits contenant des biographies de troubadours qui ne sont pas des chansonniers, par les sigles de Jean Boutière et Alexander H. Schutz, qui recourent ceux de Zufferey cependant.

⁷ On cite toutefois souvent l'exemple du chansonnier *H*, présentant des textes à la frontière entre *vidas* et *razos*, pour rappeler que la distinction entre les deux types de biographies pouvait parfois être ambiguë. Sur la difficile définition des *vidas* et des *razos*, on pourra se référer à la synthèse d'Elizabeth W. Poe, « The *vidas* and *razos* », dans Frank R. P. Akehurst et Judith M. Davis (dir.), *A Handbook of the troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 185-197. Sarah Kay propose pour sa part de distinguer les deux types narratifs en fonction de si une biographie de troubadour donnée intègre des citations (*razo*) ou non (*vida*). Voir *Parrots and Nightingales. Troubadour quotations and the development of European poetry*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2013, p. 60-62.

⁸ On note cependant que les chansonniers *I* (fol. 174v-186r) et *K* (fol. 159v-171v) adoptent une organisation différente pour les poèmes et les *razos* de Bertrand de Born, son fils et Dalfi d'Alverne.

⁹ Pour un état des lieux récent de la recherche sur l'iconographie de *A*, *I* et *K*, on pourra notamment consulter Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, op. cit., ainsi que Jean-Baptiste Camps, « *Vidas* et miniatures dans les chansonniers occitans *A*, *I* et *K*, un double filtre métatextuel ? », dans Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon (dir.), *Quand l'Image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux (Paris 15 et 16 mars 2011)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 201-219. Jean-Baptiste Camps rappelle au sujet du manuscrit *B*, voisin de *A*, « qu'en dépit des espaces réservés les miniatures n'y [ont] jamais été ajoutées », p. 202.

¹⁰ Jean Boutière Alexander H. Schutz (éd.), op. cit., p. xix.

Il est utile de préciser dès à présent que les biographies de troubadours ne constituent que l'une des facettes éditoriales du mouvement plus général de ce que Laura Kendrick a qualifié d'« "auteurisation" de la poésie¹¹ » conservée dans les manuscrits de langue d'oc. D'après les statistiques réunies par Amelia Van Vleck, 10% seulement des poèmes de langue d'oc ayant été conservés sont anonymes (soit 250 sur les 2542 transcrits)¹², ce qui indique à quel point la transmission écrite de la lyrique occitane s'est accompagnée d'une mise en valeur plus vaste de la notion d'auteur¹³. Toutefois on peut aussi rappeler que 101 troubadours « seulement » (dont 5 *trobairitz*¹⁴) sur les 460 dont on connaît le nom¹⁵ ont fait l'objet de *vidas* ou de *razos*.

En outre, les manuscrits biographiques, dont on rappelle qu'ils ne sont pas tous des chansonniers, constituent une minorité au sein du corpus des manuscrits ayant transmis la poésie lyrique de langue d'oc. L'hétérogénéité des deux *corpora* (chansonniers et manuscrits biographiques), de même que les polémiques et les spéculations concernant le nombre exact de manuscrits à prendre en compte (complets, fragmentaires, perdus ou hypothétiques) empêchent l'établissement de statistiques définitives¹⁶, mais on sait tout

¹¹ Laura Kendrick, « L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers », dans Michel Zimmerman (dir.), *Auctor et auctoritas*, op. cit., p. 508.

¹² Amelia Van Vleck, *Memory and re-creation in troubadour lyric*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 5.

¹³ Pour un nombre plus réduit encore, et pour une analyse détaillée de la question des pièces lyriques occitanes anonymes, voir Francesca Gambino, « L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 169, 2000, p. 33-90.

¹⁴ Mathilda Tomaryn Bruckner, Laurie Shepard et Sarah White (éd.), *Songs of the women troubadours*, New-York-Londres, Garland, 2000. Sauf indication contraire, le terme « troubadour » englobe les *trobairitz* dans la démonstration.

¹⁵ Sur ce nombre de 460, voir Alfred Pillet et Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, op. cit. et Amelia Van Vleck, *Memory...*, op. cit., p. 5.

¹⁶ François Zufferey, *Recherches linguistiques...*, op. cit., p. 4 réduit par exemple considérablement le nombre total de chansonniers, le faisant passer du nombre de 95, proposé par Clovis Brunel, op. cit., p. XV à 40 seulement. Martín de Riquer, *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelone, Ariel, coll. « Letras e ideas », 1983 évoque quant à lui 41 manuscrits « majeurs ». 13 des chansonniers de François Zufferey sont biographiques. Mais on pourrait ajouter au total des manuscrits pris en compte 11 *codices* biographiques, bien que *p*, qui date du XVII^e siècle et qui propose un texte souvent identique à *K*, pourrait potentiellement être écarté, et que seuls 5 manuscrits, à savoir *A^a*, *D^c*, *N²*, *Sq* et les fragments Romegialli, tous datés du XIII^e ou du XIV^e siècle, sont véritablement médiévaux. Un manuscrit factice, composé de quatre unités codicologiques tel que *D* (soit *D*, *D^a*, *D^b* et *D^c*), mais médiéval (les différentes unités auraient été rassemblées au tournant des XIII^e et XIV^e siècles) pose également un problème de comptabilisation. En outre, il a pu être argumenté que le colophon situé dans *D*, qui mentionne la date de 1254, était en fait une copie du colophon d'un manuscrit aujourd'hui perdu, le fameux *Liber Alberici*. Quoiqu'il en soit, jamais la réception biographique des chansons des troubadours ne s'impose comme une force majoritaire dans la tradition manuscrite occitane. Les hypothétiques *liederblätter* et *liederbücher* perdus ou encore le modèle pour les manuscrits à *vidas* et *razos*, dont l'existence a été postulée par D'Arco Silvio Avalle, *La Letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta: problemi di critica*

de même qu'en ce qui concerne les seuls chansonniers contenant des *vidas* ou des *razos*, leur somme ne constitue jamais plus de la moitié de la totalité des chansonniers de langue d'oc.

De plus, tous les chansonniers de langue d'oc organisés selon une logique auctoriale ne contiennent pas nécessairement des biographies. Pour ne citer qu'un exemple, le manuscrit *C* rassemble certes des pièces lyriques en les classant par auteur. Dans ce *codex* qui est dépourvu d'illustrations, le nom de chaque poète est même apposé à chaque pièce sous la forme d'une rubrique copiée à l'encre rouge. Mais aucune *vida*, ni aucune *razo* n'y sert à introduire les sections autoriales du *codex*. Autrement dit, malgré des recoupements, il existe une différence de définition et de proportions entre le corpus des biographies de troubadours, d'une part, celui des chansonniers organisés selon une logique auctoriale, de l'autre, et enfin le groupe plus vaste de manuscrits qui ont conservé la poésie lyrique des troubadours¹⁷.

Enfin, les manuscrits qui contiennent des *vidas* et des *razos* affichent un certain décalage à la fois chronologique et médiatique avec ce qu'on croit savoir sur la poésie des troubadours des premiers temps. On a souligné à juste titre la distance chronologique importante qui sépare les débuts supposés de la lyrique des troubadours et la constitution des premiers manuscrits contenant des *vidas* et des *razos*. En effet, si Guilhem IX d'Aquitaine (1071-1126)¹⁸ est généralement considéré comme le premier troubadours, les plus anciens manuscrits conservés contenant des *vidas* et des *razos* datent tous de la seconde moitié du XIII^e siècle¹⁹. Par ailleurs, sans qu'une interprétation unique du phénomène n'ait émergé, on a également observé que la majorité des chansonniers de langue d'oc biographiques et/ou organisés par auteurs ne transcrivaient aucune mélodie à

testuale, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1961 et Gustav Gröber, « Die Liedersammlungen der Troubadours », *Romanische Studien*, vol. 2 (1875-1877), p. 337-670 pourraient également intéresser le statisticien. Pour un survol raisonné des débats sur les manuscrits occitans, voir William D. Paden, « Manuscripts », dans F. R. P. Akehurst et Judith M. Davis (dir.), *A handbook of the troubadours*, *op. cit.*, p. 307-333.

¹⁷ Un inventaire extrêmement détaillé des stratégies attributives dans les principaux chansonniers de troubadours est donné dans Francesca Gambino, « L'anonymat... », art. cit., de même que dans les volumes individuels de la série *Intavulare*.

¹⁸ Datation proposée par le *Dizionario Biografico degli Autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 1956-1957, cité par Guido Favati, *Le biografie trovadoriche*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁹ Une liste complète des datations est fournie par Jean Boutière, Alexander H. Schutz et Guido Favati dans leur description des manuscrits. Voir Guido Favati (éd.), *op. cit.*, p. 3-8 et Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. xv-xviii. La question de la date de composition des *vidas* et des *razos* ainsi que de leurs sources potentielles est abordée plus loin dans ce chapitre.

côté de pièces qui, à l'origine au moins, semblent pourtant avoir été destinées à être chantées²⁰.

Ces divers effets de décalage ont incité certains critiques à avancer que la composition de ces textes informatifs, ainsi que leur apposition aux côtés de pièces lyriques de leurs auteurs présumés, voire plus généralement l'organisation même des manuscrits d'après un système mettant l'accent sur la paternité d'œuvres copiées sans musique était une greffe hétérogène, textuelle (par opposition à orale) et postérieure à une lyrique autrement hostile aux notions d'auteur, de livre et de référentialité biographique. Or en fonction des médiévistes qui le reconduisent, le récit de cette greffe se compose de plusieurs strates – poétique, matérielle, anthropologique – qu'il est nécessaire de distinguer ici.

D'un point de vue poétique tout d'abord, Paul Zumthor a cherché à souligner le contraste net entre les principes esthétiques véhiculés dans les biographies de troubadours et les règles inhérentes à la lyrique courtoise des origines, mise au point par les poètes de langue d'oc, puis reprise par leurs équivalents septentrionaux de langue d'oïl, les trouvères. Selon le médiéviste, ces règles relèveraient de ce qu'il a nommé le « registre ». Constatant, à la suite de nombreux critiques, le caractère extrêmement formel et stéréotypé de la lyrique courtoise²¹, Paul Zumthor a mis au point le concept de registre pour décrire le « réseau de relations pré-établies entre éléments relevant des divers niveaux de formalisation, ainsi qu'entre ces niveaux²² » auquel appartient le grand chant

²⁰ Agostino Ziino a offert un inventaire exhaustif de la tradition des notations musicales dans les chansonniers *R*, *G* et *V*, ainsi que les manuscrits musicaux produits dans le Nord de la France et non pris en compte par François Zufferey, à savoir *W* (Paris, BnF fr. 844) et *X* (Paris, BnF fr. 20050), que les spécialistes des trouvères nomment pour leur part *M* et *U* (Voir appendice VI). Sur cette question épineuse de la transcription de la musique, qui ne fait pas l'objet d'un développement ici, voir « Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica », dans Madeleine Tyssens (dir.), *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, p. 85-220.

²¹ Ainsi, Alfred Jeanroy commentait déjà – non sans une pointe de lassitude – la fixité thématique de la poésie des trouvères et des troubadours : « Il n'y a rien chez nos chansonniers qui n'ait été déjà chez les troubadours : mêmes pensées, qui sont presque toutes des lieux-communs, mêmes images, mêmes métaphores, même style. L'amant languit et se consume aux pieds de la dame la plus belle, la plus noble de toutes, et la plus inexorable ; mais il ne "recroira" pas, car sa douleur lui est chère, et il sait que ses tourments augmentent sa "valeur" et sa courtoisie. Voilà ce que répèteront à l'envi, pendant cent cinquante ans, des douzaines de poètes, qu'ils soient nobles ou roturiers, princes ou jongleurs. » *Histoire de la Nation française*, Paris, Société de l'histoire nationale ; Plon-Nourrit, 1920-1929, 15 t., t. XII, *Histoire des lettres, des origines à Ronsard*, p. 311.

²² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 232. En outre, sur la fixité formelle du « grand chant courtois » (dans le domaine d'oïl, cependant), voir Roger Dragonetti, *La Technique poétique des*

courtois. Selon les termes du médiéviste, ce réseau constitue « une préfigure [*sic*] globale de la chanson, et élimine de celle-ci la pure impressivité²³ ».

Par conséquent, même si la majorité des pièces lyriques de troubadours puis de trouvères sont composées à la première personne du singulier, elles répondraient à des règles dont la stabilité et l'itérativité d'une chanson à l'autre empêcherait tout rattachement du *je* énonciateur du poème à une quelconque réalité extérieure, et encore moins à ce qu'il nomme la « subjectivité » de ce *je* :

L'aspect subjectif de la chanson (le sens du *je* qui la chante) n'a pour nous d'existence que grammaticale. Or, la grammaire ressortit à l'aspect objectif du poème. En d'autres termes, la chanson est interprétable, par le critique moderne, en sa seule qualité d'objet. La connaissance que nous en acquérons est donc nécessairement limitée : cette limitation fait partie de l'interprétation. Nous n'avons pas le choix²⁴.

Toute lecture qui viserait à traiter ces poèmes comme des confidences (ou même des pseudo-confidences) autobiographiques ou personnelles d'un individu historique butterait *a priori* sur cette interdiction interprétative dictée par la loi implicite du « registre » et le caractère fondamentalement universel du « grand chant courtois ».

Même s'il n'est peut-être pas le plus représentatif²⁵, l'exemple le plus illustre et le plus autoréflexif d'une telle esthétique close et « antipersonnelle » serait sans doute la première strophe de la chanson « Farai un vers de dreit nien » (PC 183,7)²⁶ qui est désormais attribuée à un auteur, Guilhem IX²⁷, mais qui thématise bien le vide référentiel sur lequel repose l'énonciation de la lyrique courtoise telle que définie par Paul Zumthor :

trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale, Genève, Slatkine, coll. « Références » 1979 [1960].

²³ *Idem*

²⁴ *Ibid.*, p. 192.

²⁵ Sur cette question, voire la synthèse de Michel Stanesco, « L'expérience poétique du “pur néant” chez Guillaume IX d'Aquitaine », *Médiévales*, vol. 6, 1984, p. 48-68.

²⁶ En accord avec l'usage, on donne ici les sigles d'Alfred Pillet et Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, *op. cit.*

²⁷ *Les Chansons de Guillaume IX. Duc d'Aquitaine*, édité par Alfred Jeanroy, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge », 1972 [1927].

Farai un vers de dreit nien:
 Non er de mi ni d'autra gen,
 Non er d'amor ni de joven,
 Ni de ren au,
 Qu'enans fo trobatz en durmen
 Sobre cheveu (PC 183,7, v. 1-6).

Le vers suivant de la chanson, « No sai en qual hora.m fuy natz » (*Ibid.*, v. 7) commente d'ailleurs de façon explicite l'autonomie du *je* locuteur par rapport à un quelconque poète historique. Ignorant littéralement et ostensiblement le contexte biographique dans lequel elle est née, la chanson n'a d'autre contenu qu'elle-même. Comme le résume Michel Zink, « les règles » de la lyrique courtoise telles qu'elles se manifestent dans le poème de Guilhem ne laisseraient donc *a priori* aucune place pour une « biographie du poète, autrement dit pour une autre fiction qui, à la différence de celle du poème, serait biographique²⁸ ».

En opposition à cette esthétique, les *vidas* et les *razos* opèreraient, pour Paul Zumthor, une « mutation radicale²⁹ ». La greffe de textes biographiques sur le corpus lyrique d'oc aurait eu pour effet de briser la clôture du chant pour l'inscrire dans la temporalité linéaire d'une existence historique et anecdotique :

Le chant est devenu discours ouvert ; le cœur, existence ; l'universel, temporalité et progression [...]. Le *je* typique de la chanson devient un *je* empirique [...]. [L'interprétations d]es auteurs de *razos* [...] suggère ainsi l'existence d'un discours autobiographique³⁰.

Simple émanation grammaticale, générique et intemporelle d'un discours poétique pris dans sa propre circularité, le *je* est arrimé coûte que coûte par les *vidas* et les *razos* à la réalité chronologique et contingente de la vie d'un auteur.

Dans cette optique, Elizabeth Poe rappelle le contraste apparent entre l'univers contemplatif et figé dans le temps qui caractérise la chanson *Can vei la Lauzeta mover* (PC 70,43) de Bernart de Ventadorn (XII^e siècle)³¹ et la lecture contextuelle qu'en offre la biographie du poète conservée dans le chansonnier Sg (fol. 90r). Les premiers vers de

²⁸ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, op. cit., p. 57.

²⁹ Paul Zumthor, « Autobiographie au Moyen Âge ? », *Langue, Texte, Énigme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 179.

³⁰ *Idem*

³¹ Bernart de Ventadorn, *Chansons d'amour*, édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar, Paris, Librairie C. Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1966.

la pièce s'ouvrent sur la description de l'alouette prenant son envol, une image qui, outre sa nature topique, est à même de signifier un état de suspension propice à la contemplation et à l'expression lyriques :

Can vei la lauzeta mover
De joi sas alas contra l rai,
Que s'oblid' e·s laissa chazer (PC 70,43, v. 1-3)

Mais l'interprétation de ces vers dans le manuscrit *Sg* est quant à elle purement biographique ; la « lauzeta » et le « rai » sont ramenés à des figures humaines que Bernart de Ventadorn aurait connues :

E apelava la B[ernart] « Alauzeta », per amor d'un cavalier que l'amava, e ella apelet lui « Rai ». E un jorn venc lo cavaliers a la duguessa e entret en la cambra. La dona, que·l vi, leva adonc lo pan del mantel e mes li sobra l·col, e laissa si cazer e[l] lieg.³²

Si on peut choisir, à l'instar d'Elizabeth Poe, de déplorer que « *the beautiful image of the lark flapping its wings against the sun is reduced in the razo to a banal scene of seduction*³³ », on constate surtout que le commentaire a pour effet d'orienter la lecture du poème en ouvrant celui-ci à la biographie de son auteur. Ce faisant, la *razo* essaie d'intégrer une chanson autrement formulaire, atemporelle et anonyme à une temporalité linéaire qui lui était étrangère à l'origine. Elle tente de faire en sorte que le lyrisme devienne narration et que le poème se mette à raconter une histoire, en l'occurrence celle de la vie du poète censé l'avoir composée.

Or de nombreux spécialistes ont imputé cette ouverture à un changement d'esthétique au cours duquel la manière de produire et de consommer la poésie se serait modifiée, ce dont les *vidas* et les *razos* seraient les témoins les plus spectaculaires, en raison de l'évidente hétérogénéité entre les principes poétiques qu'ils semblent véhiculer et ceux qui fondent la lyrique courtoise. Paul Zumthor, autrement réticent à analyser la littérature médiévale à travers le prisme de l'auteur, n'hésite pas à expliquer un tel phénomène en termes d'ouverture progressive de la poésie vernaculaire, sinon à l'auctorialité, du moins à une figure de poète et à un nom propre extérieurs au poème :

³² Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.). *op. cit.*, p. 29.

³³ Elizabeth Poe, « The *vidas* and *razos* », art. cit., p. 191 : « L'image magnifique de l'alouette battant des ailes en contrejour, face au soleil, est réduite, dans cette *razo*, à une scène de séduction toute banale. »

Cette évolution semble témoigner d'une transformation de la conscience poétique. La pure curiosité et un dessein publicitaire ont pu justifier les premières interprétations fictivement autobiographiques : fait presque extra-textuel, n'impliquant pas nécessairement de jugement sur le texte même. On aboutit, vers la fin du Moyen Âge, à une reconstruction narrative de l'énoncé lyrique, avec prise au sérieux du *je* : celui-ci, transposé en *il*, pourvu d'un nom propre, s'objective. D'embrayeur de discours, il devient figure, et figuratif³⁴.

Pour Paul Zumthor comme pour un certain nombre de médiévistes après lui, les *vidas* et les *razos* présenteraient donc l'intérêt majeur d'être la manifestation d'un mouvement observable au-delà des simples frontières de la lyrique d'oc. Il existerait notamment un lien direct entre l'esthétique véhiculée par ces biographies et celle représentée par la poésie d'auteurs de langue d'oïl tels que Rutebeuf, Adam de la Halle et Watriquet de Couvin, mais aussi Guillaume de Machaut, François Villon et l'ensemble de la poésie « autobiographique » de la fin du Moyen Âge et même au-delà.

Dans leur article « Le “je” de la chanson et le moi du poète³⁵ », Paul Zumthor et Lucia Vaina-Pusca utilisent en effet la *Griesche d'hiver*, de Rutebeuf, comme l'emblème en langue d'oïl de cette « transformation de la conscience poétique ». Comparant la pièce de Rutebeuf à la chanson XXIV de Thibaut de Champagne (*Contre le tens qui devise*³⁶), « du style courtois le plus pur³⁷ », le médiéviste met en valeur de quelle manière Rutebeuf se concentre sur des circonstances extérieures particulières (l'infortune aux dés et la pauvreté matérielle, par exemple), là où la chanson attribuée à Thibaut déploie, comme les troubadours avant lui, un discours amoureux au sein duquel « le sujet et l'objet tendent à se confondre³⁸ ».

Loin d'être anodine, cette terminologie issue de l'anthropologie moderne distinguant le « sujet » et l'« objet » témoigne d'une lecture qui inscrit de façon assumée la poésie de Thibaut, puis de Rutebeuf sur un axe chronologique dont le point de fuite se

³⁴ Paul Zumthor, « Autobiographie au Moyen Âge ? », *Langue, Texte, Énigme*, op. cit., p. 178.

³⁵ Paul Zumthor, « Le “je” de la chanson et le moi du poète », *Langue, Texte, Énigme*, op. cit., p. 181-196. Version remaniée de Paul Zumthor et Lucia Vaina-Pusca, « Le *je* de la chanson et le *moi* du poète chez les premiers trouvères 1180-1220 », *Canadian review of comparative literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 1, n° 1, p. 9-21.

³⁶ Axel Wallensköld (éd.), *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, Paris, Édouard Champion, Société des anciens textes français, 1925, p. 82.

³⁷ *Ibid.*, p. 189.

³⁸ *Ibid.*, p. 196.

situe de façon plutôt nette vers l'esthétique romantique et l'âge de la « subjectivité littéraire » :

L'esthétique dont on relève chez un Rutebeuf les marques évidentes, triompha à la longue. Elle se situait, au milieu du XIII^e siècle, dans le champ des forces croissantes : elle aboutira à Villon [...]. [L']essentiel de la topique et de la rhétorique courtoises survivront [...], mais ce donné traditionnel aura subi une transformation progressive et continue, au terme de laquelle il aura changé de signe : une faille se sera produite dans la substance poétique ; et dans le vide ainsi provoqué s'engouffreront les réalités étrangères³⁹.

D'ailleurs, avant Paul Zumthor, Hans-Robert Jauss analysait de manière encore plus explicite les biographies de troubadours comme la manifestation d'un « besoin d'individuation que l'on peut déjà qualifier de “romantique” »⁴⁰.

Michel Zink, moins hostile à ces « forces croissantes », a lui aussi offert une analyse relativement semblable des *vidas* et des *razos*, dont il met pour sa part l'éclosion en parallèle avec celle, à partir du XIII^e siècle, d'une poésie de la « subjectivité ». Cette dernière serait emblématisée encore une fois par des auteurs que l'on retrouve dans les manuscrits à collections auctoriales : Rutebeuf, mais aussi Adam de la Halle et son *Jeu de la Feuillée*, ou encore certains des *dits* de Watriquet de Couvin, par exemple, qui ne cesse de s'ancrer, par les multiples dates qu'elle contient, dans une réalité référentielle extérieure à l'énoncé poétique⁴¹.

Cette poésie, qui se donnerait donc « l'apparence d'une confidence anecdotique, biographique, personnelle⁴² » d'un auteur donné, trouverait son expression la plus juste dans la poétique du *dit*, une forme poétique qui « impose sans cesse la présence du poète⁴³ » et au sujet duquel Michel Zink explique, citant Jacqueline Cerquiglini, que « le principe de composition est un principe extérieur, venant d'un ailleurs⁴⁴ ». Michel Zink a ainsi proposé d'interpréter les biographies de troubadours comme une tentative d'annexer la lyrique courtoise aux principes fondateurs du *dit* :

³⁹ Paul Zumthor, « Le “je” de la chanson et le moi du poète », *loc. cit.*, p. 196.

⁴⁰ Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et expérience esthétique. Actualité des *Questions de littérature* de Robert Guette », trad. par Michel Zink, *Poétique*, n° 31, 1977, p. 328.

⁴¹ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, *op. cit.*

⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁴³ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁴ Jacqueline Cerquiglini, « Le Dit », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters VIII/1, La littérature française des XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, Karl Winter, 1980, p. 159-160, citée dans Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, *op. cit.*, p. 73.

Vidas et *razos* traitent la chanson comme un dit, car elles infèrent de l'emploi de la première personne que la chanson « est un discours qui met en scène un *je* ». Elles lui supposent donc « un principe extérieur » et, estiment que le texte ne le désigne pas clairement, et pour cause, elles pallient cette insuffisance en l'inventant, au besoin à partir d'indices arbitrairement choisis dans le texte. La construction ainsi échafaudée contraste [...] violemment avec la chanson ⁴⁵.

Paul Zumthor et Michel Zink s'accordent donc sur le fait qu'une sensibilité postérieure, survenue après l'époque de composition des premières chansons courtoises, motive la composition de *vidas* et de *razos*. Par ailleurs ils s'entendent également pour affirmer que cette nouvelle sensibilité est représentée « plus que tout autre⁴⁶ » par la poésie d'auteurs comme Rutebeuf, et notamment par ses *dits*. Enfin, ils caractérisent cette esthétique de « subjective », c'est-à-dire qui fonde l'expression poétique sur la réalité référentielle (fictive ou avérée) d'un *moi* associé à un individu particulier, singularisé par son parcours biographique.

Des analyses davantage médiatiques ont relayé, dans le domaine de la codicologie, ce même vocabulaire du sujet, de l'objet et de la « prise de conscience ». De fait, la mise en relation du surgissement des biographies de troubadours, d'une part, et de la naissance de l'esthétique « subjective » du *dit*, d'autre part, a pu être décrite comme la manifestation d'un arrimage de la poésie vernaculaire à l'univers de l'écriture. Outre le fait qu'il se caractérise par la place nouvelle qu'il accorde au *je* et à ce qui lui est extérieur, le *dit* doit être compris, selon Jacqueline Cerquiglini, comme la *mimesis* d'une « parole organisée, démonstrative, reprise de l'écriture⁴⁷ ». Tandis que, comme son nom l'indique, le grand chant courtois appartiendrait au domaine de l'oralité et de la performance, le *dit* tisserait des liens étroits avec le *medium* de l'écriture, dont il émanerait en quelque sorte. Changer, par l'intermédiaire de biographies, la poésie des troubadours en *dits* « autobiographiques » et personnels reviendrait donc aussi à faire passer une production jadis orale dans le domaine de l'écriture et à métamorphoser

⁴⁵ *Idem*

⁴⁶ Michel Zink, *La Subjectivité Littéraire*, op. cit., p. 62.

⁴⁷ Jacqueline Cerquiglini, « Le Dit », art. cit., p. 93. Pour une étude plus approfondie sur le *dit* et sur les différentes tentatives de définition de cette forme poétique, voir Monique Léonard, *Le Dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.

artificiellement les troubadours, autrefois poètes récitants, non seulement en auteurs, mais en « écrivains ».

Il s'agit en partie de la thèse, grandement tributaire des travaux de Paul Zumthor et de Michel Zink, que développe Anne Berthelot dans son ouvrage justement nommé *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*⁴⁸. Pour la médiéviste, les *vidas* et les *razos* « évoluent dans un univers de discours, d'explications, de "commentaires" et de "mandements", appuyés sur le *medium* de la chose écrite⁴⁹ ». Le même constat est également proposé par Sylvia Huot, pour qui« [t]he *razos* [...], by explaining the genesis of individual songs and the specific narrative events to which each refers, imply a writerly understanding of the lyric text as specifically referential⁵⁰ ».

D'après la critique, ce serait donc non seulement le mouvement général bien connu et paneuropéen du passage des langues vernaculaires dans le domaine de l'écrit, mais aussi la mutation esthétique et médiatique perceptible dans la poésie lyrique qui permettrait de comprendre ces multiples phénomènes poétiques et codicologiques. Elle expliquerait tout à la fois la composition des *vidas* et des *razos*, la création des recueils à compilations autoriales tels ceux de Rutebeuf, Adam de la Halle, Jean et Beaudouin de Condé, Watriquet de Couvin ou encore Guillaume de Machaut et la conception « moderne » de l'auteur-écrivain qui en découlerait⁵¹.

⁴⁸ Anne Berthelot, *Figures et Fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, op. cit.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 291.

⁵⁰ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 330 : « Parce qu'elles expliquent la genèse de chansons individuelles, de même que les événements narratifs auxquels chaque chanson renvoie, les *razos* impliquent le texte lyrique soit perçu comme étant référentiel, selon une logique qui appartient au domaine de l'écrit. »

⁵¹ Signe de sa vivacité dans le domaine des études sur l'auteur au Moyen Âge, une telle lecture a été reprise bien plus récemment par Olivia Holmes, dans une formulation qui, même si elle se concentre plutôt sur l'évolution de la poésie italienne et sur les manuscrits de Guittone d'Arezzo et de Pétrarque, paraît faire la synthèse des travaux de ses prédécesseurs : « *These three events –the compilation of the chansonniers, the composition of the vidas and razos, and the subsequent appearance of author collections– may be understood as interrelated, for it was the shift from the oral to the written medium in the first anthologies that led to the emergence of the modern concept of the author in the vidas and razos and in these "autobiographical" cycles.* Olivia Holmes, *Assembling the Lyric Self: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 1. Traduction : « Ces trois événements – la compilation des chansonniers, la composition des *vidas* et des *razos*, et l'apparition subséquente de collections autoriales – peuvent être analysées comme étant reliés les uns aux autres, car c'est ce basculement de l'oralité au médium écrit dans les premières anthologies qui ont mené à l'émergence du concept moderne d'auteur dans les *vidas* et les *razos*, ainsi que dans ces cycles "autobiographiques" ». Par ailleurs, même lorsqu'elles ne reconduisent pas cette lecture mise au point par Sylvia Huot et synthétisée par Olivia Holmes, d'autres recherches d'envergure portant sur la notion d'auteur et/ou de « subjectivité littéraire », ainsi que leurs manifestations dans des collections autoriales manuscrites en langue d'oïl continuent elles aussi de se focaliser principalement à la poésie lyrique. De fait,

Dans plusieurs études sur l'avènement de la notion d'auteur dans la poésie vernaculaire, les recueils à collections auctoriales individuelles contenant la poésie de Rutebeuf, Baudouin de Condé, Adam de la Halle ou Watriquet de Couvin, lorsqu'ils sont pris en compte, ne sont donc pas étudiés pour eux-mêmes. Ils ne sont pas non plus rattachés à la tradition des *codices* à collections auctoriales uniques qui leur sont antérieurs ou contemporains, tels les manuscrits de Philippe de Thaon, Angier, Guillaume le Clerc de Normandie, Pierre de Beauvais, Jacques de Baisieux, Gautier le Leu, Philippe de Remi, Geoffroi de Paris ou encore Nicole Bozon. Au contraire, ils sont très généralement rattachés à la question de la transformation de la lyrique qu'auraient initiée les biographies de troubadours et les chansonniers, et qui trouverait son accomplissement dans les manuscrits d'auteurs-compileurs de la fin du Moyen Âge.

Ainsi, on peut résumer les implications esthétiques, médiatiques et chronologiques de la lecture présentée à l'instant. Placée tout à la fois dans une situation d'antériorité historique, d'oralité et de clôture référentielle, la lyrique courtoise a pu être décrite comme le point de départ de la mutation opérée par les biographies de troubadours, les chansonniers organisés par auteurs, et généralement l'entrée en contact de la poésie de langue vernaculaire avec l'univers des livres et de l'écriture. Dans un second temps seulement, les *dits* et les poèmes « personnels » en langue d'oïl d'un Rutebeuf, notamment, sont présentés comme une manifestation plus aboutie et plus « intégrée » de la rencontre entre la lyrique vernaculaire et le livre⁵². Sur un plan

s'il convient de bien souligner les distances qu'elles prennent par rapport aux thèses de Sylvia Huot, de Paul Zumthor ou de Michel Zink, les études d'Ardis Butterfield, Judith Peraino et Madeleine Jeay conservent tout de même un « tropisme lyrique » pour penser la question de l'apparition des manuscrits à collections auctoriales ou de la notion d'auteur en langue vernaculaire. Certes, elles nuancent notamment toute lecture qui voudrait que la consignation de la lyrique courtoise à l'écrit ait été le simple signe d'un passage progressif du chant à l'écriture, en rappelant que les deux univers étaient loin de constituer deux pôles mutuellement exclusifs de la production et de la réception de la lyrique. Mais par ailleurs, toutes ces contributions concentrent tout de même leur portrait de l'auteur médiéval sur les *codices* des troubadours, sur ceux des trouvères, d'Adam de la Halle et, bien entendu, ceux de Guillaume de Machaut. Voir Ardis Butterfield, *Poetry and Music in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 ; Judith A. Peraino, *Giving voice to love. op. cit.* ; Madeleine Jeay, *Poétique de la nomination op. cit.*

⁵² Ce que résume exactement, et dans des termes chronologiques de surcroît, Anne Berthelot : « Les *Vidas* et les *Razos* sont des textes secondaires, à tous les points de vue : ils sont les produits d'une seconde génération, apparue trop tard, et qui s'attache à apprivoiser des textes superbement isolés. La lyrique d'oïl a appris la leçon ; ou plutôt, dans une optique strictement temporelle, elle a eu le temps de concevoir une solution mixte : au lieu du couple texte-commentaire, toujours handicapé par une hétérogénéité insurmontable, elle a produit tout simplement des textes qui contiennent en eux-mêmes leurs propres commentaires. » *Figures et fonction de l'écrivain, op. cit.*, p. 316.

codicologique et du point de vue de la production des manuscrits, cette intégration de la culture écrite par des poètes est en outre perçue comme le moment d'une « prise de conscience médiatique » du poète, qui est « progressivement » devenu le compilateur de ses propres œuvres dans un *codex*. Cette lecture est également ouvertement téléologique et évolutionniste (*From Song to Book*, les « forces croissantes », etc.) ; elle sous-entend, voire insiste sur la modernité supposée du phénomène dont les biographies de troubadours seraient les annonciatrices, en regardant très majoritairement vers Machaut, Pétrarque, Villon et au-delà.

Olivia Holmes compare elle aussi, et ce à une époque bien plus récente, l'apparition des biographies de troubadours et des collections autoriales « autobiographiques » à une prise de conscience de lui-même par l'homme individuel, favorisée notamment par le passage de l'oralité à l'écrit. Tout en contestant explicitement toute lecture triomphaliste et burckhardienne sur la « naissance de l'individu »⁵³, Olivia Holmes va jusqu'à citer les enquêtes du linguiste soviétique d'Alexander Luria effectuées au XX^e siècle auprès d'agriculteurs analphabètes en Russie, pour supposer l'accès à l'écriture suggère une prise de conscience de soi-même rendue tout bonnement impossible par l'oralité, qu'elle choisit d'associer à l'illettrisme⁵⁴. Pensée à partir d'un contexte qui n'est assurément pas celui de la poésie lyrique vernaculaire du Moyen Âge, cette dichotomie anthropologique et psychologique supposée entre « subjectivité »,

⁵³ Olivia Holmes, *Assembling the Lyric Self*, op. cit., p. 3-4.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 2 : « Written language could also be more easily separated from the person who produced it than spoken or sung language, allowing the figure of the author to come into sharper focus at this time. [...] The Soviet linguist Alexander Luria's studies of illiterates confirmed this hypothesis by showing that people with no formal education have difficulty articulating self-analysis, which requires the demolition of situational thinking, the removal of the center of the situation from every situation, in order to allow that center — the self — to be described [...]. By separating the knower from the known, writing makes the interior self a possible object of representation and facilitates an increasingly articulate introspectivity; as literacy is mastered, the individual assumes new capacities for the apparently objective, categorical analysis of his or her own motives, actions, personality traits, and so forth. » Traduction : « Le langage écrit pouvait aussi être plus facilement séparé de la personne qui le produisait que ne le pouvaient le langage écrit ou chanté, ce qui permettait à la figure de l'auteur de faire l'objet d'une plus grande attention à l'époque. Les études du linguiste soviétique Alexander Luria portant sur les illettrés ont confirmé cette hypothèse, en démontrant que les gens qui n'avaient pas reçu d'éducation formelle éprouvent de la difficulté à articuler une pensée introspective, qui requiert que l'on démolisse la pensée situationnelle, que l'on déloge le centre de la situation dans chaque situation, et ce afin de permettre à ce centre — le *soi* — d'être décrit. En séparant le connaissant du connu, l'écriture permet au *soi* intérieur de devenir un objet qu'il est possible de représenter, elle permet l'avènement d'une introspection de plus en plus articulée ; au fur et à mesure que l'individu maîtrise la lecture et l'écriture, il développe de nouvelles aptitudes à l'analyse apparemment objective et catégorique de ses motivations, de ses actions, de ses traits de personnalité, et ainsi de suite. »

« auctorialité » et « écriture », d'une part, et « collectivité », « anonymat » et « oralité » a pu être fortement nuancée, notamment par des chercheurs tels qu'Henri Meschonnic et, dans le cas précis de la poésie médiévale, par Ardis Butterfield⁵⁵. Elle illustre surtout qu'un certain nombre des travaux d'histoire poétique et codicologique centrés sur l'avènement de l'auteur vernaculaire et des biographies de poètes au Moyen Âge sont souvent présentés, explicitement ou implicitement, dans les termes d'une naissance de l'individu « moderne », c'est-à-dire autonome d'un point de vue ontologique et conscient de lui-même.

Or la présente analyse a pour dessein de nuancer, voire d'écarter tout simplement certains des présupposés et des lectures décrites à l'instant, à commencer par tout idée selon laquelle les figures autoriales et les manuscrits médiévaux constitueraient les différentes étapes d'une lente « prise de conscience » des poètes de leur propre « subjectivité », terme dont on a vu en introduction qu'il était très majoritairement impropre à la réalité du Moyen Âge central. De même, le seul récit de la transformation des principes de la lyrique courtoise issue de l'oralité en une poésie écrite, autobiographique et « personnelle » ne constitue pas le propos central de la présente étude. Enfin, comme il a été expliqué en détail dans le chapitre 1, la question du contrôle auctorial « progressif » du poète sur la transmission manuscrite de ses œuvres, outre le fait qu'elle ne se vérifie pas nécessairement, n'est que périphérique à notre démonstration.

Centrée sur l'analyse de phénomènes liés au domaine de la réception, la démonstration déployée ici a pour objet, on le rappelle, les effets de sens générés par la constitution – par tous les acteurs de la production de manuscrits – de recueils à collections autoriales individuelles de la langue d'oïl, et ce *avant* l'époque de l'emblématique Guillaume de Machaut. Or, malgré tout, il nous semble qu'afin de bien comprendre ces effets de sens, il demeure tout à fait pertinent de mettre en parallèle les manuscrits à collections autoriales du corpus avec les chansonniers de langue d'oc, les biographies de troubadours que certains d'entre eux ont conservées, de même qu'avec les chansonniers autoriaux de trouvères. Seulement, cette mise en parallèle sera avant tout

⁵⁵ Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, 1982, vol. 56, p. 6-23 ; Ardis Butterfield, *Poetry and Music*, *op. cit.*

synchronique et non plus diachronique, puisque nous ne supposerons plus que tel groupe de *codices* « annonce » tel autre, mais qu'ils sont tous deux les héritiers et parallèles d'un même modèle commun.

De fait, on s'orientera désormais vers une étude du passé et des origines – notamment latines et antiques – de l'intérêt peut-être moins « romantique » ou « subjectif » que médiéval, idéologique, collectif et « grammatical » (linguistique) qui existait pour l'identité biographique et référentielle de l'auteur d'une série donnée de textes. Même si les chansonniers, d'une part, et les manuscrits à collections auctoriales, d'autre part, sont tous deux des héritiers de cet antique intérêt, ce sont les anthologies de troubadours qui donnent le mieux à voir la permanence de ce que nous définirons comme le modèle biobibliographique, avant d'en observer la déconstruction en langue d'oïl dans les chapitres ultérieurs.

Récits de la genèse des *vidas* et les *razos*

Si les liens entre un modèle antique et biobibliographique d'auctorialité et les manuscrits à collections auctoriales de langue d'oïl ont été relativement peu explorés, il n'en va pas de même pour les biographies de troubadours. Du moins, un nombre conséquent de philologues qui se sont intéressés à la poésie provençale ont débattu de la question du modèle textuel des *vidas* et des *razos*. Ils abordent généralement cette question d'un point de vue génétique, et la rattachent assez systématiquement à la question de l'identité de l'auteur de la majorité de ces compositions, Uc de Saint-Circ. Par conséquent, malgré certaines zones d'ombre et des points de discorde qui subsistent encore à ce jour, la critique a fourni des tableaux assez détaillés sur le contexte unitaire de composition et de transmission de ces textes, ainsi que sur les sources textuelles latines qui auraient influencé la composition de ces derniers.

Les recherches menées par les historiens du livre et les philologues ont par exemple souligné à juste titre que la production et la consommation médiévales des manuscrits contenant des biographies de troubadours demeure assez concentrée dans l'espace, et qu'elle révèle un même point d'origine. Cela est d'ailleurs vrai pour l'ensemble des recueils ayant transmis la poésie des troubadours. D'Arco Silvio Avalle affirme par exemple que 52 des 95 chansonniers de langue d'oc retenus par Clovis Brunel

proviennent d'Italie, tandis que Martín de Riquer dénombre 27 chansonniers italiens sur les 41 qu'il choisit de sonder. François Zufferey dénombre 26 chansonniers italiens sur les 40 qu'il a retenus⁵⁶.

Or si de telles statistiques n'ont pas été produites pour la totalité des manuscrits biographiques, incluant ceux qui ne sont pas des chansonniers, les efforts jumelés des linguistes, des historiens de l'art et des philologues ont tout de même permis de confirmer le rôle central, voire hégémonique de l'Italie, et plus précisément de la Vénétie dans la confection et la diffusion des *codices* à *vidas* et à *razos* pour l'époque médiévale. Les manuscrits tels que *A*, *F*, *I*, *H*, *K*, *O* ou encore les fragments Romegialli ont pu être localisés dans la région vénète⁵⁷ ; *E*, copié par une main occitane, pourrait lui aussi avoir été produit dans la même région, tandis que *a*, *B*, *N*² ou *R* possèderaient selon D'Arco Silvio Avalle des liens filiaux avec la tradition manuscrite vénète⁵⁸. Ainsi, bien qu'elle puisse être relativisée, la limitation territoriale du phénomène des *vidas* et des *razos* n'en demeure pas moins suffisamment évidente pour que certains médiévistes aient cherché à rattacher, d'un point de vue génétique, le phénomène de l'apparition des biographies de troubadours à ce contexte unique.

D'autre part, l'impression d'uniformité qui se dégage du texte des biographies de troubadours elles-mêmes a également poussé la critique à privilégier l'hypothèse selon laquelle les *vidas* et les *razos* transcrites dans les manuscrits découleraient toutes d'un modèle préexistant uniforme. Jean Boutière, et avant lui Alfred Jeanroy⁵⁹, ont chacun

⁵⁶ D'Arco Silvio Avalle, *La Letteratura medievale in lingua d'oc*, op. cit., p. 44 ; Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, op. cit., p. 12-14 et François Zufferey, *Recherches linguistiques...*, op. cit., p. 316.

⁵⁷ Pour *AIK*, voir Fabio Zinelli, « Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans *IK* : le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition méditerranéenne du *Livres dou Tresor* », *Medioevo Romano*, n° 31, 2007, p. 7-69, ainsi que Giordana Mariani Canova, « Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali *AIK* e *N* », dans Giosuè Lachin (dir.), *I trovatori nel Veneto e a Venezia: atti del convegno internazionale, Venezia, 28- 31 ottobre 2004*, Rome-Padoue, Antenore, coll. « Medioevo e Rinascimento veneto », 2008, p. 47-76. Pour les manuscrits *H*, *F* et *O*, on pourra se référer à François Zufferey, op. cit., p. 316. L'hypothèse d'une origine italienne pour le manuscrit *E* a notamment été soutenue par Gianfranco Folena, « Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete », dans Girolamo Arnaldi et Manlio Pastore Stocchi (dir.), *Storia della cultura veneta*, t. I, 1976, p. 453-562.

⁵⁸ Sur l'hypothèse d'une tradition vénète commune pour le groupe *ABOaIKN²HPRE*, voir D'Arco Silvio Avalle, *La Letteratura medievale in lingua d'oc*, op. cit., p. 131-132.

⁵⁹ Alfred Jeanroy, « Les biographies de troubadours et les *razos* : leur valeur historique », *Archivum Romanicum*, vol. 1, 1917, p. 289.

insisté sur l'homogénéité des biographies de troubadours⁶⁰, tandis que, comme l'explique Maria Luisa Meneghetti, même dans le cas de manuscrits qui, tel le *codex catalan Sg*, se distinguent de la « version commune » tant du point de vue géographique que de celui de la forme, « *la divergenza resta limitata al puro livello discorsivo e non tocca le strutture più profonde del racconto*⁶¹ ».

Face à cette prépondérance de la Vénétie dans la production des chansonniers occitans biographiques, ainsi qu'à l'unité textuelle des *vidas* et des *razos*, Maria Luisa Meneghetti a avancé l'idée, abondamment relayée depuis, selon laquelle les biographies de troubadours étaient le fruit du travail d'un seul homme, Uc de Saint-Circ. Comme le résume l'auteure, la production de ces textes et de ces recueils cristalliseraient deux phénomènes historiques survenus durant la première moitié du XIII^e siècle, à savoir d'une part la *translatio*, bien documentée, des troubadours de la Provence vers l'Italie (et en Catalogne) suite à la croisade albigeoise et, d'autre part, l'avènement et le rayonnement de la cour des frères Ezzelino et Alberico da Romano, située dans la ville vénète de Trévise⁶². Le lien entre ces deux événements et la composition des vies de troubadours trouverait son incarnation en la personne d'Uc de Saint-Circ, qui est l'un des deux signataires, avec Miquel de la Tor, de biographies occitanes⁶³, à qui on impute désormais la paternité de l'immense majorité des *razos* et des *vidas*⁶⁴. Apparemment originaire du Quercy et ancien étudiant de l'université de Montpellier⁶⁵, Uc aurait fui, à l'instar de beaucoup de poètes occitans, la croisade contre les Albigeois menée par le

⁶⁰ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. VIII.

⁶¹ Maria Luisa Meneghetti, « La forma della mediazione: le biographie trobadoriche come "accessus" agli "auctores" contemporanei », *Il pubblico dei trovatori*, *op. cit.*, p. 280 : « la divergence reste limitée à un niveau purement discursif et ne concerne pas les structures plus profondes du récit. »

⁶² Maria Luisa Meneghetti, *op. cit.*, p. 248 et sq.

⁶³ Miquel de la Tor se signale en tant qu'*escrivan* à la fin de la *vida* de Peire Cardenal, tandis que le nom d'Uc de Saint-Circ se trouve apposé à la *razo* de Savaric de Mauleon. Uc y explique avoir composé « estas razos » (ces commentaires). Voir Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 335-336 et 224. Le nom d'Uc de Saint-Circ figure aussi dans la *vida* de Bernart de Ventadorn : « Et ieu, N'Ucs de Saint-Circ, de lui so qu'ieu ai escrit si me contet lo vescoms N'Ebles de Ventadorn, que fo fils de la vescomtessa qu'En Bernartz amet. » *Ibid.*, p. 21. Mais l'absence de cette inscription auctoriale dans *AB* a suscité des doutes quant à son authenticité.

⁶⁴ Comme le résume à la suite de nombreux critiques Elizabeth Poe, « The *vidas* ... », art. cit., p. 188, « *there are enough common errors, cross-references, and stylistic similarities among the texts to make it clear that there was but one principal biographer* » (« il y a suffisamment d'erreurs communes, de références croisées et de similitudes stylistiques entre les textes pour rendre évidente la paternité unique des biographies ») et que ce biographe était Uc.

⁶⁵ Selon sa *vida*. Voir *ibid.*, p. 239-249.

Pape Innocent III entre les années 1209 et 1229. Durant son exode, il aurait trouvé refuge entre autres lieux à Trévise et plus particulièrement à la cour des da Romano où Alberico, lui-même auteur lyrique, s'était entouré d'un grand nombre de troubadours.

Dès lors, poser la question des modèles des biographies reviendrait selon plusieurs critiques à poser celle des sources dont Uc de Saint-Circ aurait pu se servir pour les mettre au point. Non sans ironie, c'est à travers le prisme de la *vida* d'Uc que certains médiévistes ont tenté de jeter la lumière sur les origines des *vidas* et des *razos*. La *vida* d'Uc, que l'on considère généralement comme étant autobiographique, fournit à cet égard des détails potentiellement précieux concernant la culture universitaire que le troubadour aurait acquise à Montpellier :

Aquest N'Ucs si ac gran ren de fraires majors de se. E volgron lo far clerc, e manderon lo a la scola a Monpeslier. E quant ill cuideront qu'el ampara letras, el amparet cansos e vers e sirventes e tensos e coblas, e·ls faich e·ls dich dels valens homes e de las valens domnas que eron al mon, ni eron estat.⁶⁶

Menées parallèlement, les recherches de Maria Luisa Meneghetti et de Margarita Egan les amènent à prendre au sérieux ce récit de la carrière universitaire (avortée) d'Uc pour avancer la thèse selon laquelle les *vidas* et les *razos* seraient inspirées d'un modèle scolastique et latin d'analyse textuelle lui aussi centré sur la personne de l'auteur, qu'elles nomment l'*accessus ad auctores*⁶⁷. Évidente pour les uns, suscitant encore quelques réticences chez les autres, cette hypothèse sera réévaluée et même complétée ici, mais seulement dans le but d'ouvrir la voie à une perspective beaucoup moins généticienne de la question du « modèle » des biographies de troubadours.

Tout d'abord, il convient de rappeler, à la suite d'Alastair Minnis, que l'*accessus ad auctores* n'est que l'un des multiples noms que l'on donnait à la multitude de prologues académiques qui servaient d'introduction à une œuvre, ou à un groupement d'œuvres d'un auteur donné dans les écoles médiévales :

The academic prologue had different names in different disciplines. Artistae, or students of arts subjects, called it an accessus (though it is essentially a feature of German manuscripts), glossators of the Roman Law

⁶⁶ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 239.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 279-321 ; Margarita Egan, « Commentary, *vita poetae*, and *vida*. Latin and Old Provençal "Lives of Poets" », *Romance philology*, vol. 37, n° 1, Août 1983, p. 36-48.

*called it a materia, while Scriptural exegetes called it an introitus or ingressus*⁶⁸.

Au XII^e siècle ces différents prologues, que l'on peut retrouver dans des manuscrits où ils servent d'introduction à des commentaires, lorsqu'ils ne sont pas regroupés en un corpus autonome⁶⁹, s'organisent autour de trois types de grilles d'analyse, que Richard William Hunt a nommés A, B et C⁷⁰. Le prologue de type A, qu'on retrouve par exemple dans l'*accessus* composé par Rémi d'Auxerre (ca. 841-908) au sujet de l'auteur des célèbres *Noces de Philologie et de Mercure*, Martianus Capella (ca. 328-427), découlerait de la pratique rhétorique des *circumstantiae* et s'articulerait la plupart du temps autour de sept questions posées au texte, à savoir « 'whom', 'what', 'why', 'in what manner', 'where', 'when' and 'whence' (or by what means)⁷¹ ». Le prologue de type B, traditionnellement associé à Servius (Maurus Servius Honoratus, fin du IV^e siècle) et son commentaire de l'*Énéide*, s'applique à décrire « *the intention of the writer, the life of the poet, the title of the work, the quality of the poem, the number of the books, the order of the books, the explanation*⁷² ». À partir du XI^e siècle, puis surtout au XII^e siècle, un troisième modèle de prologue (le type C), originellement inspiré du commentaire de l'*Isagoge* de Porphyre par Boèce, aurait remplacé les deux premiers types de prologue par un nouveau « formulaire » qui incluait le titre (*Titulus libri*), le nom de l'auteur (*Nomen auctoris*) et sa vie (*vita auctoris*), l'intention de l'auteur (*intentio auctoris* ou *scribentis*)⁷³. Les

⁶⁸ Alastair J. Minnis, *Medieval theory of authorship*, op. cit., p. 14-15 : « Le prologue académique avait des noms différents en fonction des différentes disciplines. Les *artistae*, c'est-à-dire les étudiants en arts, le nommaient *accessus* (même si cela est surtout une caractéristique propre aux manuscrits allemands), les glosateurs du code romain le nommaient *materia*, tandis que les exégètes de l'Écriture le qualifiaient d'*introitus* ou d'*ingressus*. »

⁶⁹ Comme dans le cas du manuscrit de Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 19475, saec. XII, copié à l'abbaye bénédictine de Tegernsee au XII^e siècle. Sur ce manuscrit et pour un survol, ainsi qu'une bibliographie récente sur les *codices* contenant des « *accessus ad auctores* », voir Stephen M. Wheeler, *Accessus ad auctores. Medieval introductions to the authors*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2015.

⁷⁰ Richard W. Hunt, « The introduction to the *Artes* in the twelfth century », *Studia mediaevalia*, Bruges, 1948, p. 85-112.

⁷¹ Alastair J. Minnis, *Medieval theory of authorship*, op. cit., p. 16 : « "avec qui", "quoi", "pourquoi", "de quelle manière", "où", "quand", "quand", "d'où" (ou de quelle manière) ».

⁷² *Ibid.*, p. 15 : « l'intention de l'auteur, la vie du poète, le titre de l'œuvre, la qualité du poète, le nombre de livres, l'ordre des livres, l'explication. »

⁷³ Dans sa version originelle, le prologue boétien déclinait également l'*utilitas* ou l'« utilité » du livre, son *ordo* ou ordre, ainsi que le domaine du savoir dans lequel le livre s'inscrit (« *ad quam partem philosophiae cuiuscumque libri ducatur* »). Voir *Ibid.*, p. 19-20. Lorsqu'il résume la structure du prologue boétien, Stephen M. Wheeler n'inclut pas, pour sa part, la biographie du poète dans la liste des éléments constitutifs de ce type d'*accessus*. Voir *Accessus ad auctores*, op. cit., p. 2.

travaux de Maria Luisa Meneghetti et de Margarita Egan ont eu pour objectif de prouver les « *striking similarities*⁷⁴ » d'ordre textuel entre ces différents modèles de prologues et les biographies de troubadours.

Ainsi, pour Margarita Egan, les similitudes peuvent être rendues évidentes par la simple lecture parallèle de la section biographique des *Églogues* de Theodolus (auteur du X^e siècle faisant partie du *cursus* scolaire, d'après le fameux *Dialogus super auctores* de Conrad de Hirsau⁷⁵) et la *vida* de Peire Ramon de Tolosa, par exemple :

Accessus Theodoli

*Theodolus parentibus christianis
non infimis editus.
puer in italia adultus in grecia
studuit.
eruditus ergo utraque lingua cum
esset athenis gentiles cum fidelibus
altercantes audivit.
quorum colligens rationes reversus
in italiam.
in allegoricam contulit eglogam.
quam morte preventus non
emendavit.
unde et paucos in hoc opere
invenimus
versus falsos ut ille : dic et
troianum lauderis scire secretum
“se” male corripuit ipse autem
tam morum quam scientiae
honestae predictus sub clericali
norma obiit. egloga a capris
tractum est egle enim grece a pra
latine, logos sermo unde et ponitur
egloga, id est caprinus sermo.*

Peire Raimon de Tolosa

Peire Raimon de Tolosa lo Viellz si
fo filz d'un borges
E fez sejoglars et anet en la cort del
rei Anfos d'Arragon
e.l reis l'acuilli e.ill fetz fran honor
et el era savis hom e suptils e saub
ben trobar e cantar
e fetz bonas cansos et estet en la cor
del rei e del bon comte Raimon e
d'En Guillem de Monpeslier longa
sason
pois tole mollier a Pamias
e lai el definet
e aqui son escriptas de las soas
cansos⁷⁶

Dans les deux cas, le texte commence par identifier l'auteur et son rang social avant de raconter brièvement les circonstances de la composition de l'œuvre qui survient après un voyage. La *vita* et la *vida* se terminent par ailleurs toutes deux par la mort de l'auteur.

⁷⁴ Margarita Egan, art. cit., p. 36 : « des similitudes frappantes ».

⁷⁵ Concernant cette biographie, la médiéviste se base sur le texte des *accessus* tels qu'édités par Robert Burchard Constantijn Huygens (éd.), *Accessus ad auctores*, Berchem-Bruxelles, Latomus, Revue d'Études latines, coll. « Latomus », 1954 et Conrad de Hirsau, *Dialogus super Auctores*, éd. par Robert Burchard Constantijn Huygens, Berchem-Bruxelles, Latomus, Revue d'Études latines, coll. « Latomus », 1955.

⁷⁶ Cité par *Ibid.*, p. 41-42.

Faisant abstraction des variations propres aux types de savoir et de *persona* auctoriale valorisés par l'un et l'autre texte (là où Theodolus est présenté en savant académique, Peire est certes décrit comme « suptils », mais dans un contexte courtisan), Margarita Egan insiste sur la communauté structurelle des deux textes, qui déboucherait sur le schéma suivant :

1. Poet introduced and identified [...]; 2. Poet undergoes changes [...]: a. Travel; b. Learning; 3. Poet creates literary text [...]: a. Travel; b. Literary creation; 4. Poet undergoes change[...]»⁷⁷.

Et aux ressemblances de structure s'ajouterait la similitude des « *rhetorical techniques* » (« techniques rhétoriques ») sollicitées, telles que l'emploi de l'étymologie du nom de l'auteur comme clé de son œuvre⁷⁸.

Mais bien que, depuis, l'hypothèse selon laquelle l'*accessus ad auctores* et plus spécifiquement les prologues destinés à l'étude d'Ovide auraient constitué le modèle des *vidas* et des *razos* semble avoir généré un consensus auprès de beaucoup de critiques⁷⁹, pour des médiévistes tels qu'Elizabeth Poe, il demeurerait difficile de prouver un lien génétique direct entre les biographies de troubadours et les prologues universitaires :

[T]he relation between the accessus and the vidas is, however, difficult to substantiate, since the resemblances between the two are not very specific. That these two genres have a common function as introduction to literary works is indisputable; but that one uses the other as a narrative model remains open to debate⁸⁰.

Margarita Egan elle-même a offert des nuances à ses travaux⁸¹, et pour cause : les *vidas* et les *razos*, malgré leur unité structurelle, se conforment dans les faits à une diversité de *narrative models* (« modèles narratifs »), pour reprendre l'expression d'Elizabeth Poe.

Il est vrai que les biographies de troubadours multiplient les influences possibles

⁷⁷ *Ibid.*, p. 43 : « 1. Le poète fait l'objet d'une introduction et d'une identification ; 2. Le poète change : a. voyage ; b. éducation ; 3. Le poète crée un texte littéraire : a. voyage ; b. création littéraire 4. Le poète change ».

⁷⁸ *Ibid.*, p. 46-47.

⁷⁹ Voir par exemple Sarah Kay, *Parrots and Nightingales*, *op. cit.*, p. 9 et 59-60, Christopher J. Davis, *Scribes and singers. Latin Models of Authority and the Compilation of Troubadour Songbooks*, PhD, University of Michigan, 2011.

⁸⁰ Elizabeth W. Poe, *art. cit.*, p. 189-190 : « Il demeure difficile de donner quelque substance au lien qui unit les *accessus* aux *vidas*, puisque ceux-ci ne se ressemblent que superficiellement. On ne saurait remettre en cause le fait que ces deux genres remplissaient une même fonction d'introduction à des œuvres littéraires ; mais l'idée selon laquelle l'un aurait utilisé l'autre comme un modèle narratif demeure ouverte au débat. »

⁸¹ Margarita Egan, *art. cit.*, p. 47-48.

d'un point de vue narratif : reconduisant toutes deux le motif de la femme qui couche avec l'un de ses amants dans le lit de l'autre, les *razos* de Gaucelm Faidit et Guillem de Saint-Disdier ont par exemple pu être associées au genre du fabliau⁸². D'autre part, Valeria Bertolucci-Pizzorusso a souligné de manière convaincante que certaines biographies de troubadours, telle la pieuse *vida* de Jaufre Rudel qui racontent son pieux itinéraire de Croisé, possèdent des affinités certaines avec les vies de saint brèves qui circulaient dans la littérature latine de l'époque⁸³. Enfin, même si l'on choisit de privilégier la piste des *accessus*, force est de constater que c'est principalement la portion biographique et non la totalité de la structure des divers prologues académiques latins cités que l'on compare habituellement aux *vidas* et aux *razos*.

En outre, même d'un point de vue génétique, bien qu'Uc de Saint-Circ soit le signataire principal des biographies de troubadours, il n'en est toutefois pas nécessairement le compositeur unique et pourrait très bien, après tout, avoir compilé certains textes ou récits préexistants. Fondée sur les détails de la *vida* de Guillem de la Tor, selon laquelle le troubadour « fazia plus lonc sermon de la rason que non era la cansos⁸⁴ », l'idée d'une circulation dans un premier temps orale et donc potentiellement polymorphe des *razos* a par exemple pu séduire une partie de la critique⁸⁵. Dans cette même logique, le fait qu'Uc de Saint-Circ partagerait peut-être la paternité des vies de troubadours avec au moins un autre biographe, à savoir Miquel de la Tor, renforce cette idée d'une genèse plurielle des biographies occitanes⁸⁶.

La question philologique des sources exactes – uniques ou multiples – des biographies de troubadours en tant que *récits* et en tant que *textes* conserve donc un fort potentiel polémique qu'on ne cherchera en aucun cas à résoudre ici. Dans une étude qui porte sur le sens et la fonction éditoriale de la notion d'auteur dans sa réalité manuscrite, ce débat des origines unifiées gagne en fait à être élargi et même transformé en une exploration des modèles théoriques, herméneutiques et éditoriaux qui ont potentiellement informé la manière dont les *codices* de langue d'oïl ont bâti des figures biographiques

⁸² Elizabeth W. Poe, art. cit., 189-190.

⁸³ Valeria Bertolucci-Pizzorusso, « *Il grado zero délia retorica nella vida di Jaufre Rudel* », *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. 18, 1970, p. 7-26.

⁸⁴ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 236.

⁸⁵ Voir par exemple Alfred Schutz, 1938, « Where were the Provençal vidas and razos written? », *Modern philology*, vol. 35, p. 225-232.

⁸⁶ Cf. *supra*, p. 318, n. 63.

d'auteurs en leur sein.

C'est dans cette perspective qu'il nous est apparu nécessaire d'enrichir, afin de la clarifier, la question de l'influence des *accessus*, car ces commentaires scolastiques participaient d'une tendance beaucoup plus vaste et extrêmement influente de lecture et de présentation de la notion d'auteur au Moyen Âge. Cette tendance à la fois théorique et pratique, qu'on synthétisera grâce au terme de « biobibliographie », sera désormais identifiée et définie aussi bien dans ses variations que dans sa stabilité au gré des contextes où elle se manifeste.

La biobibliographie : popularité et ancienneté d'un modèle

D'un point de vue éditorial, le geste qu'on observe par exemple dans les chansonniers occitans *A*, *B*, *I* et *K* et qui consiste à mettre en série des poèmes par sections d'auteurs en les faisant précéder de notices biographiques, voire en dupliquant la liste des poètes dans une table en début de *codex* n'est pas sans antécédents dans le paysage codicologique médiéval. Plus généralement, le fait d'user de l'identité biographique d'un auteur comme d'un élément qui fédère et qui élucide, d'un point de vue herméneutique, ses œuvres, comme on l'observe dans les biographies de troubadours possède lui aussi une histoire très ancienne. Ce phénomène dépasse le simple cas des *accessus ad auctores* ou, pour être plus exact, de ce groupe bien précis de prologues académiques latins qui contiennent des considérations sur la biographie de l'auteur des textes qu'ils introduisent. Les travaux fondateurs de Margarita Egan et de Maria-Luisa Meneghetti ont d'ailleurs déjà suggéré brièvement que les *accessus* biographiques et les vies de troubadours s'inscrivaient dans une tradition textuelle et interprétative à la fois plus ancienne et plus vaste que le corpus des prologues académiques.

N'hésitant pas à remonter jusqu'au III^e siècle av. J-C à Alexandrie pour illustrer l'ancienneté de la pratique des *razos*, Maria Luisa Meneghetti a par exemple décrit les *Aītia* (*Aitia*, les « Causes ») de Callimaque (305-250 av. J-C), « *serie di poemetti (o lungo poema suddiviso in sezioni), in metro elegiaco, seppur con notevoli inclusioni di frammenti*

lirici » comme « *l'esempio più antico*⁸⁷ » d'un genre textuel qui se rapprocherait de la *razo*, tant du point de vue structurel que fonctionnel. Narrant les événements à l'origine d'un mythe, d'un culte, d'un toponyme ou d'un rite, les *Aitia* représenteraient, sans qu'il soit possible de prouver une survivance du genre dans le Moyen Âge occidental, une sorte de « *nucleo testuale* » (« noyau textuel ») qui se serait maintenu dans les *razos*, dont le nom même rappelle les *Aitia* parce qu'il renvoie à la notion de causalité⁸⁸.

Cependant, dès lors qu'on accepte de procéder à une telle généalogie allant jusqu'à la période hellénistique, le choix de présenter des textes plutôt mythologiques de « *diffusione soprattutto locale*⁸⁹ » comme lointain ancêtre des biographies de troubadours a de quoi étonner, lorsqu'on sait que l'auteur des *Aitia*, Callimaque, clerc polygraphe travaillant à la bibliothèque du Musée d'Alexandrie, est également à l'origine d'un ouvrage dont l'organisation paraît bien plus semblable à celle des chansonniers biographiques. Il s'agit des fameux *Πινakes* (*Pinakès*, « les tableaux »)⁹⁰, dont la structure s'est maintenue, pour sa part, avec une grande stabilité dans la culture lettrée européenne du Moyen Âge chrétien, entre autres.

Rudolf Blum livre ainsi une description synthétique des informations dont on dispose sur ce texte désormais perdu :

*This gigantic work, said to have comprised 120 books, has not been preserved, but it is possible to reconstruct it in outline from quotations by later Greek scholars. It listed Greek authors by classes according to literary forms or by scholarly disciplines. The bibliographies of individual poets, philosophers, orators, etc. were preceded [...] by concise biographical data. This biobibliography was presumably based on a catalog, compiled under the direction of Kallimachos at the library of the Museion*⁹¹.

⁸⁷ Maria-Luisa Meneghetti, *op. cit.*, p. 284 : « série de petits poèmes (ou de poèmes plus longs subdivisés en sections), en mètre élégiaque, mais contenant de façon notable des fragments lyriques » ; « l'exemple le plus ancien ».

⁸⁸ *Ibid.*, p. 284-285.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 284 : « diffusion avant tout locale ».

⁹⁰ Rudolf Blum, *Kallimachos. The Alexandrian library and the origins of bibliography*, traduit par Hans H. Wellisch, Madison, University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin studies in classics », 2011 [1977]. Pour une édition des fragments conservés, lire Rudolph Pfeiffer, *Callimachus I. Fragmenta*, Oxford, Oxford University Press, 1985 [1949]. Une description détaillée des *Πινakes* est également fournie dans Rudolph Pfeiffer, *History of classical scholarship from the beginnings to the end of the Hellenistic age*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 127-133.

⁹¹ Rudolph Blum, *Kallimachos, op. cit.*, p. 2 : « Cette œuvre gigantesque, dont on dit qu'elle se constituait de 120 livres, n'a pas été conservée, mais il demeure possible d'en restituer la structure à partir de citations d'érudits grecs plus tardifs. Elle dressait la liste d'auteurs grecs en fonction des formes littéraires ou des disciplines académiques. Les bibliographies individuelles de poètes, de philosophes, d'orateurs, etc. étaient

On ne peut s'empêcher de constater une ressemblance entre ce que Rudolf Blum nomme la « biobibliographie » de Callimaque et les chansonniers à *vidas* et à *razos*. Dans les deux cas, une liste d'ouvrages de l'esprit est classée et organisée en grande partie en fonction de la personne de l'auteur, dont la vie, présentée succinctement par l'entremise de courts détails biographiques, est employée comme introduction, comme clé de lecture ainsi que comme outil fédérateur d'un corpus de textes présenté comme son œuvre. L'impression de similitude entre les *Πίνακες* et les *vidas* et les *razos* provient également du fait que les vies et les œuvres des auteurs, en plus d'être introduites par des biographies, y sont présentées en série, ce qui contribue à produire un effet de liste ou de catalogue. Et la différence de taille évidente entre le « catalogue » de 120 volumes⁹² de Callimaque et les biographies de troubadours ne semble pas pouvoir occulter tout à fait ces affinités de structure que l'on constate à première vue entre les deux modes d'organisation et de transmission textuelle.

Cette affinité n'est certes pas due au hasard, étant donné que cette « formule » biobibliographique, d'une part, et le mode de lecture qui consiste à appréhender un ou plusieurs textes en fonction de la vie de son auteur, se sont maintenus de façon ininterrompue et sous diverses formes jusque dans le Moyen Âge chrétien et européen, où elles ont continué de jouer un rôle majeur dans la manière dont se pensait le concept d'auteur. Peut-être cette continuité, cette survivance et cette popularité – notamment dans les *codices* biobibliographiques de langue d'oc – sont jugées à ce point évidentes qu'il est apparu superflu jusqu'à présent, pour les spécialistes des biographies de troubadours, de la décrire par écrit⁹³. Mais par simple souci de clarté et dans une perspective définitoire qui servira de fait à l'ensemble de la présente étude, il est loin d'être inutile de prendre le

introduites par des données biographiques concises. On suppose que cette biobibliographie se basait sur un catalogue compilé sous les ordres de Callimaque, à la bibliothèque du musée. »

⁹² Encore faut-il se souvenir, bien entendu, que le *volumen* offrait une capacité de stockage bien moins grande que le *codex*.

⁹³ La seule mention récente – et au demeurant très brève – d'un lien entre les biographies de troubadours et le *De viris illustribus* de Jérôme que nous avons trouvée se situe dans Marisa Galvez, *Songbook. How lyrics became poetry in medieval Europe*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2012, p. 59. En guise de référence, l'auteure cite l'article de Stephen G. Nichols, « "Art" and "Nature": looking for (medieval principles of order in occitan *chansonnier* N (Morgan 819) », dans Stephen G. Nichols et Siegfried Wenzel (dir.), *The whole Book. Cultural perspectives on the medieval miscellany*, The University of Michigan Press, 1996, p. 83-86. Cependant, il est à noter que cet article ne fait pas mention du *De viris illustribus* de Jérôme.

temps de l'articuler ici.

Les hellénistes et les latinistes connaissent très bien la popularité antique, de même que la survivance médiévale des méthodes de classement et d'interprétation biobibliographiques et « par auteur » des textes perceptibles dans les *Πίνακες*. Observable dans la culture grecque antique dès le VI^e siècle av. J-C⁹⁴, relayée dans le monde hellénistique⁹⁵, puis latin par de nombreux auteurs tels que Suétone⁹⁶, la formule biobibliographique de classement et d'interprétation textuels trouve sa première manifestation chrétienne antique sous la forme de l'œuvre de saint Jérôme (fin IV^e, début V^e siècle). Comme l'écrit Walter Berschin, le célèbre *De viris illustribus*⁹⁷ du docteur de l'Église « *verpflanzte [...] ein Stück alexandrinischer Philologie und römischer Traditionspflege in die christliche Welt*⁹⁸ ».

Datant de la fin du IV^e siècle, le *De viris illustribus* de Jérôme dresse la liste de 135 auteurs chrétiens et des œuvres qui leur sont attribuées. Dans cet ouvrage, chaque bibliographie auctoriale est systématiquement introduite par le récit plus ou moins bref de la vie des écrivains mentionnés. Or les influences alexandrines et latines païennes de Jérôme, disciple de l'Alexandrin Origène aussi bien que du grammairien latin Donat⁹⁹,

⁹⁴ On cite notamment Théagène de Rhégium comme le premier témoin d'interprétations biographiques des textes homériques. Voir Andrew Laughlin Ford, *The Origins of criticism. Literary culture and poetic theory in Classical Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 68 *et sq.* Par ailleurs, des péripatéticiens tels que Théophraste (fin du IV^e siècle av. J-C), Héraclide le Pontique (IV^e siècle av. J-C) ou encore Praxiphane (début du III^e siècle) ont fait connaître un nouvel essor à la critique biographique, en l'appliquant aux œuvres d'autres auteurs qu'Homère, comme le rappelle George A. Kennedy, « The Peripatetics and biographical criticism », dans George A. Kennedy (dir.), *The Cambridge history of literary criticism, volume 1, Classical criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Carl Newell lectures », 1971, p. 205.

⁹⁵ Voir George A. Kennedy, « Alexandrian philology », dans George A. Kennedy (dir.), *The Cambridge history of literary criticism, op. cit.*, p. 205 *et sq.*

⁹⁶ Voir par exemple Suétone, *De Illustribus grammatici*, éd. par M. Baudement, Paris, J.-J. Dubochet- Le Chevalier et C^{ie}, coll. « Chefs-d'œuvre de la collection des auteurs latins », 1845, p. 458 *et sq.* Plus généralement, une synthèse sur la lecture biographique dans le monde romain antique est offerte par Elaine Fantham, « The growth of literature and criticism at Rome », dans George A. Kennedy (dir.), *The Cambridge history of literary criticism, volume 1, op. cit.*, p. 220-244.

⁹⁷ Hieronymus, *Liber de viris inlustribus*, éd. par Ernest Cushing Richardson, Leipzig, Hinrichs, coll. « Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur », 1896. Traduction française : *Livre des Hommes illustres, par saint Jérôme ; suivi de celui de Gennade et celui de S' Isidore de Séville*, trad. par François-Zénon Collombet, Lyon-Paris, Librairie catholique de Perisse frères, 1840.

⁹⁸ Walter Berschin, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter, I, Von der Passio Perpetuae zu den Dialogi Gregors des Grossen*, Stuttgart, Anton Hierseemann Verlag, 1986, p. 147 : « Greffa, dans le monde chrétien, un morceau de philologie alexandrine et de mécanismes romains de maintien de la tradition. »

⁹⁹ Sur ces liens, voir Joseph Lössl et John Watt (dir.), *Interpreting the Bible and Aristotle in Late Antiquity. The Alexandrian commentary tradition between Rome and Baghdad*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2011 ;

sont directement mentionnées dans le prologue du texte. Jérôme y compare sa démarche à celle de Suétone, mais aussi à celle du Grec Hermippe de Smyrne (fin du III^e siècle av. J.-C.)¹⁰⁰ qui est surnommé de façon significative « le callimachéen » par la tradition critique moderne¹⁰¹ et qui est un modèle pour des biobibliographes célèbres tels que Diogène Laërce (III^e siècle), auteur des *Vies, Doctrines et Sentences des philosophes illustres*¹⁰².

Outre cette filiation hellénistique et alexandrine évidente, le plus important demeure bien sûr la fortune médiévale du *De viris illustribus* de Jérôme qui, conservé dans environ 250 manuscrits produits sur l'ensemble de la période allant du VI^e au XV^e siècle¹⁰³, n'est pas le représentant d'une tradition amenée à s'éteindre après lui. Dès la fin du V^e siècle, Gennadius de Marseille écrit une « continuation » de l'œuvre de Jérôme, à laquelle il ajoute la biobibliographie de 91 auteurs, avant qu'Isidore de Séville ne complète lui-même la liste de 33 auteurs durant le premier quart du VII^e siècle¹⁰⁴. Bien que le modèle se cristallise au cours des siècles suivants, il n'en demeure pas moins vivant et doté d'une certaine plasticité : comme le résume Owen M. Phelan, « *adjustments and tinkering continued throughout the Middle Ages*¹⁰⁵ ». Les figures de

Étienne Vacherot, *Histoire critique de l'école d'Alexandrie*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 3 vol., 1846-1851.

¹⁰⁰ On se référera aux premières lignes du prologue : « Tu demandes, ô Dexter, qu'imitant Suétone, je range par ordre les auteurs ecclésiastiques, et que ce qu'il a fait, lui, en énumérant les hommes illustres des lettres païennes, je le fasse, moi, pour ceux des nôtres, c'est-à-dire que, depuis la Passion du Christ, jusqu'à la quatorzième année de l'empereur Théodose, je te rappelle en peu de mots tous ceux qui ont laissé quelque chose sur les saintes Écritures. Un tel travail a été fait, chez les Grecs, par le péripatéticien Hermippus, par Antigonos de Carystos, par Satyrus, docte personnage, et par un homme d'une bien plus grande érudition, le musicien Aristoxénus ; puis chez les Latins, par Varron, par Santra, par Népos, par Hyginus, enfin par Tranquillus [Suétone], dont tu veux m'inciter à suivre l'exemple. » *Livre des Hommes illustres*, op. cit., p. 3-4.

¹⁰¹ Rudolph Blun, *Kallimachos*, op. cit., p. 188 ; Fritz Robert Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, Suppl.-Bd. 1: *Hermippos der Kallimacheer*, Basel, Schwabe, 1974 ; Jean Bollansée, *Hermippos of Smyrna*, Leiden, Brill, coll. « Die Fragmente der griechischen Historiker », 1999 et *Hermippos of Smyrna and his biographical writings. A reappraisal*, Louvain, Peeters, coll. « Studia Hellenistica », 1999. Ce dernier ouvrage porte plus précisément sur l'œuvre biographique d'Hermippe.

¹⁰² Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. fr. par Marie-Odile Goulet-Cazé et al., Paris, Librairie générale française, coll. « La pochotèque, Classiques modernes », 1999.

¹⁰³ Mary et Richard Rouse, « Bibliography before print: the medieval *de viris illustribus* », dans Peter F. Ganz (dir.), *The Role of the book in medieval culture. Proceedings of the Oxford international symposium, 26 September-1 October 1982*, Turhout, Brepols, coll. « Bibliologia », 1986, p. 134. Une description détaillée de la tradition manuscrite du *De viris illustribus* se trouve dans l'édition d'Ernest Richardson, op. cit., p. IX-LXI.

¹⁰⁴ Mary et Richard Rouse, « Bibliography before print », art. cit., p. 135-136.

¹⁰⁵ Owen M. Phelan, *The Formation of Christian Europe. The Carolingians, Baptism and the Imperium Christianum*, Corby, Oxford University Press, 2015, p. 271 : « les ajustements et les bricolages se sont poursuivis tout au long du Moyen Âge. »

proue de la « renaissance carolingienne » tel qu'Alcuin d'York rejoignent la liste des hommes illustres de Notker le Bègue qui, dès le IX^e siècle, compose une *Notatio* sur le *De viris Illustribus*¹⁰⁶. De même, une production du XII^e siècle comme le *De luminaribus ecclesiae* d'Honoré d'Autun, s'inspire de la forme léguée par Jérôme tout en incluant en son sein des noms d'auteurs plus récents¹⁰⁷.

En fait, il est très intéressant de constater que le texte précis de la biographie de Theodolus, dont Margarita Egan se sert pour comparer les *accessus* aux *vidas* et qui daterait du XII^e siècle¹⁰⁸, se retrouve tel quel – et dénué des autres parties qui constituent traditionnellement un prologue académique – dans le *De scriptoribus ecclesiasticis* de l'anonyme de Melk (première moitié du XII^e siècle). Cette œuvre se présente d'ailleurs matériellement comme une continuation de l'œuvre de Jérôme, auquel elle ajoute la biobibliographie de 118 poètes¹⁰⁹. Or d'après l'éditeur du texte, la source de l'anonyme de Melk serait un *accessus Theodoli*¹¹⁰, ce qui illustre bien les effets de continuité et d'emprunts entre la portion biographique de certains prologues académiques et la pratique, distincte et plus générale, de constituer des listes biobibliographiques d'« écrivains illustres ».

De plus, sans rouvrir par des chemins détournés la question de la genèse textuelle et narrative des biographies de troubadours, on peut tout de même souligner la relative proximité visuelle entre le paratexte des chansonniers biographiques tels qu'*A*, *B*, *I* et *K*, notamment, et la manière dont l'œuvre de Jérôme et de ses continuateurs a pu être transmise dans les *codices*. Pour ne citer que quelques témoins des XII^e ou XIII^e siècles dont il existe des reproductions aisément consultables, dans le BnF lat. 1906 (XII^e siècle ;

¹⁰⁶ *Idem*. Voir Erwin Rauner, « Notkers des Stammlers "Notatio de illustribus uiris" Teil I: Kritische Edition », *Mittelateinisches Jahrbuch*, vol. 21, 1986, p. 34-69 et Bernice M. Kaczynski, « Reading the Church Fathers: Notker the Stammerer's Notatio de illustribus viris », *Journal of Medieval Latin*, vol. 17, 2007, p. 401-412.

¹⁰⁷ Mary et Richard Rouse, « Bibliography... », art. cit., p. 144.

¹⁰⁸ Sur cette datation, voir Robert Burchard Constantijn Huygens, « Accessus ad auctores », *Latomus*, vol. 12, n° 3, 1953, p. 296-311.

¹⁰⁹ Pour un effort de description et de datation relativement récents de ce texte, voir Ratramnus, *De Corpore et Sanguine Domini. Texte original et notice bibliographique*, éd. par Jan Nicolaas Bakhuizen van den Brink, Amsterdam-Londres, North-Holland Publishing Company, 1974, p. 8. Pour le texte complet de l'anonyme de Melk, voir Emil Ettlinger (éd.), *Sog. Anonymus Mellicensis, De Scriptoribus Ecclesiasticis*, PhD, Hohen philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelms-Universität zu Strassburg, Karlsruhe, Druck der G. Braunischen Hofbuchdruckerei, 1896, et notamment p. 68 (notice biobibliographique de Theodolus).

¹¹⁰ Emil Ettlinger (éd.), *Sog. Anonymus Mellicensis, op. cit.*, p. 69.

fol. 83v *et sq.*)¹¹¹, le BnF lat. 15149 (XIII^e siècle ; fol. 103r *et sq.*)¹¹² ou encore le BnF lat. 8961 (début du XIII^e siècle ; fol. 173r *et sq.*)¹¹³, de même que dans le manuscrit de l'anonyme de Melk¹¹⁴, le prologue des biobibliographies est systématiquement suivi d'une table numérotée indiquant la liste des auteurs qui font l'objet d'une notice, tandis que des lettrines et des chiffres accompagnent les biobibliographies individuelles de chaque auteur dans le corps du texte. D'un simple point de vue paratextuel, ces effets de recoupement avec les chansonniers biographiques contemporains à ces *codices* du *De viris* méritent tout au moins d'être remarqués.

Par ailleurs, certains exemples textuels très proches géographiquement, chronologiquement ou encore génériquement des *vidas* et des *razos* rappellent que la formule du *De viris illustribus*, de même que la présentation biobibliographie d'un poète et de son œuvre, bénéficiaient d'une vitalité très grande dans le contexte géographique qui a vu naître les chansonniers biographiques. En Italie, une génération seulement après la composition de la majorité des recueils biographiques provençaux, soit le tournant des XIII^e et XIV^e siècles, Boccace montre par exemple qu'il était encore d'usage au XIV^e siècle de revendiquer le modèle de la biographie de « poète illustre » pour l'appliquer à un auteur contemporain. Son *De Casibus Virorum Illustrium*¹¹⁵ est certes consacré, davantage dans le style de Plutarque que de celui de Jérôme, aux vies de personnalités politiques ou mythologiques illustres de l'Antiquité ; mais on y trouve tout de même une entrée sur un poète italien de son temps, à savoir Pétrarque¹¹⁶. Boccace a par ailleurs écrit la biographie autonome de l'auteur du *Canzoniere*¹¹⁷, ainsi que celle d'un autre auteur médiéval, Dante, qu'il décrit également comme un « poète illustre »

¹¹¹ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b520009708/f172.image.r=de%20viris%20illustribus> Consulté le 31 mars 2019.

¹¹² Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b8530343x/f211.image> Consulté le 31 mars 2019.

¹¹³ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b9080965z/f178.item.r=de%20viris%20illustribus%20eusebius.zoom> Consulté le 31 mars 2019.

¹¹⁴ Emil Ettlinger (éd.), *Sog. Anonymus Mellicensis, op. cit.*, p. 40.

¹¹⁵ Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, éd. par Vittore Branca, Milan, Mondadori, 1964-1998, vol. 9, *De casibus virorum illustrium*, 1993.

¹¹⁶ Pétrarque est également l'auteur d'un *De viris illustribus* inachevé. Voir Francesco Petrarca, *De Viris Illustribus. Adam – Hercules*, éd. par Caterina Malta, Messina, Università degli Studi di Messina, 2008. Tout comme l'ouvrage de Boccace, le *De viris illustribus* de Pétrarque se concentre principalement sur les personnalités politiques de l'antiquité.

¹¹⁷ Giovanni Boccaccio, *Vita di Petrarca*, éd. par Gianni Villani, Rome, Salerno, coll. « Faville », 2004.

dans la version longue de l'ouvrage biographique : *De origine vita studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii florentini poetae illustris et de operibus compositis ab eodem*¹¹⁸. Plus éloigné dans le temps et dans l'espace des premiers manuscrits biographiques occitans, le provençal Jean de Nostredame s'appuie quant à lui en partie sur les *vidas* et les *razos* pour rédiger, au début du XVI^e siècle, ses *Vies des plus célèbres et anciens provençaux*, dont le titre et la forme synthétisent très exactement le modèle du *De viris illustribus* et celui des biographies de troubadours¹¹⁹. Si l'on en doutait encore, force est de constater qu'avec la formule qui sous-tend le *De viris illustribus*, on a donc affaire à un phénomène absolument majeur dans la production et la réception de la notion d'auteur au Moyen Âge en général et chez les différents protagonistes de la culture livresque italienne en particulier.

Mais il ne suffit pas de constater le « déjà-là » de la biobibliographie et de la notion d'auteur qu'elle véhicule, tout comme il ne s'agit pas de dire ici que les chansonniers biographiques sont de simples calques du *De viris illustribus*. Si l'on tentera désormais d'en comprendre l'influence dans le mode de production et de transmission de la notion d'auteur dans les chansonniers biographiques d'oc, notamment, les différents témoins textuels du modèle biobibliographique ne se limitent pas à un statut de source textuelle de l'individu historique Uc de Saint-Circ, par exemple. On essaiera plutôt de penser la biobibliographie comme une « matrice » éditoriale, critique et théorique pour les divers individus qui ont participé à la mise en recueil et de la transmission de la poésie lyrique d'oc. On affirmera de plus que cette « matrice » véhicule une certaine vision monumentale et livresque de l'auctorialité qui tend à changer un auteur et, plus fréquemment, une série d'auteurs en ambassadeurs individués – mais rarement individuels, singuliers – de l'excellence poétique, morale, voire linguistique d'une collectivité donnée. En sa qualité d'outil de légitimation et d'institutionnalisation de figures d'auteurs, la biobibliographie peut également s'ouvrir à des hybridations et des adaptations contextuelles et idéologiques riches de sens qui, dans le cas de la poésie de langue d'oc, devront attirer l'attention sur la dimension idiosyncrasique, voire même ambivalente que renferme le geste d'« au(c)torisation » de ce groupe de poètes bien

¹¹⁸ Giovanni Boccaccio, *Tute...*, op. cit., vol. 3, 1974.

¹¹⁹ Jean de Nostredame, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, éd. par Joseph Antoine François Anglade et Camille Chabaneau, Paris, 1913.

particulier que sont les troubadours.

Théories et pratiques biobibliographiques de l'auteur

Au centre des différents textes et manuscrits biobibliographiques, on constate un premier invariant indiscutable, à savoir l'intérêt primordial conféré à la notion d'auteur en tant que catégorie éditoriale classificatoire et de clé d'interprétation textuelle. Or il a souvent été répété que le concept « moderne » d'auteur tirait en partie ses origines du terme latin, antique, puis médiéval d'*auctor*. De plus, la variance qu'a connue le titre du *De viris illustribus* de Jérôme incite à explorer les liens entre cette notion d'*auctor* et la pratique de la biobibliographie. Dans une épître adressée à Augustin d'Hippone, Jérôme évoque en effet les différentes appellations sous lesquelles son œuvre a circulé : « “*De inlustribus viris*” vel proprie “*De scriptoribus ecclesiasticis*” appellandus est, licet a plerisque emendatoribus inperitis “*De auctoribus*” dicatur inscriptus (Épître 112, 3)¹²⁰ ». Même s'il est, selon les dires de Jérôme, le fruit de l'incompétence de correcteurs inexpérimentés ou ignorants (« *inperitis* »), ce titre alternatif de *De auctoribus* indique que, pour une partie du public latin tardo-antique au moins, le texte de Jérôme se laissait appréhender à la lumière du terme d'*auctor*.

Comme nous l'avons déjà signalé en introduction, *auctor* demeure un vocable aux acceptions légèrement variables en fonction de ses occurrences à travers les âges, dont la signification recoupe sans épouser tout à fait les contours de la définition de l'auteur en tant que nom propre associé à un ouvrage de l'esprit. Il demeure donc un outil lexical à manier avec une certaine prudence, mais qui peut servir à mieux synthétiser certaines des implications pratiques et théoriques de la biobibliographie. À la suite de cette nouvelle mise en garde, on rappellera que, tout en conférant parfois à *auctor* le sens d'auteur d'une œuvre, les mondes latins antique et médiéval associent à ce mot une fonction de garantie et d'authenticité. Bénéficiant d'un assentiment de la part des institutions (académiques, ecclésiastiques, etc.), l'*auctor* peut être généralement défini comme le garant individué de ce qu'une collectivité donnée accepte comme étant la vérité.

En partant de ces acceptions générales de l'*auctor*, on montrera que la biobibliographie, telle qu'elle se manifeste d'un point de vue structurel, articule une

¹²⁰ Cité par Walter Benschin, *op. cit.*, p. 148.

pratique et une théorie implicites qui véhiculent une certaine définition de la notion d'*auctor*. On verra que cette notion repose tout à la fois sur un exercice d'authentification et d'attribution textuelle « interne » à l'œuvre d'un auteur individuel, sur un arrimage de ce même auteur individuel à un « programme de vérité » collectif dont il doit incarner les valeurs et enfin sur une valorisation, par le biais de la figure de l'auteur, d'une langue et d'une grammaire assujetties à la quête de vérités consacrées par une collectivité donnée. On s'intéressera plus précisément à la manière dont les troubadours ont pu, en contexte poétique et vernaculaire, faire l'objet d'un traitement biobibliographique et, selon un mécanisme d'hybridation réciproque, être changés en des sortes d'*auctores* tout en altérant l'acception de ce terme.

Le geste attributif

À l'évidence, c'est dans un premier temps la pratique attributive, autrement dit le geste en apparence banal consistant à associer une liste de textes ou de productions discursives à un individu donné, qui constitue l'un des premiers éléments communs à la vaste majorité des biobibliographies, tout en demeurant de fait de « simples » bibliographies organisées par auteur. L'œuvre de Jérôme et les vies de troubadours reposent à cet égard sur une même intention de catalogage des œuvres d'auteurs. Il est vrai qu'on constate des variations dans la prétention à l'exhaustivité en fonction des inventaires : le *De viris illustribus* de Jérôme semble établir pour chaque auteur l'inventaire complet des titres des ouvrages qu'il a composés, comme dans le cas de la biobibliographie de Firmien¹²¹, d'Eusèbe de Césarée¹²² ou encore de la sienne propre¹²³. À l'inverse, les chansonniers occitans donnent à lire les poèmes des auteurs dont ils détaillent la biographie, tout en soulignant le caractère sélectif et partiel de la série de pièces reproduites. La formule de type « Et aqui son escriptas de las soas cansos », qui

¹²¹ « Nous avons un *Banquet*, qu'il composa fort jeune ; un *Itinéraire* d'Afrique à Nicomédie, en vers hexamètres ; un autre livre intitulé : *Le Grammairien*, un très bel ouvrage sur la *Colère de Dieu* ; sept livres d'*Institutions divines* contre les Gentils, un abrégé de ce même ouvrage, et un livre sans chapitres ; deux livres à Asclépiades ; un livre de la Persécution ; quatre livres d'Épîtres à Probus ; deux livres d'Épîtres à Sévère ; deux livres d'Épîtres à Démétrianus, son disciple ; au même, un livre sur l'*Œuvre de Dieu*, ou la formation de l'homme. » *Livre des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 125-127.

¹²² Encore que Jérôme emploie au sujet d'Eusèbe la formulation suivante : « écrivit un nombre infini de volumes, parmi lesquels on trouve... », avant de donner une liste somme toute exhaustive incluant des dizaines d'ouvrages. Voir *Ibid.*, p. 127-129.

¹²³ *Ibid.*, p. 167-169.

conclut fréquemment les *vidas* indiquent bien un rapport souple à tout objectif d'exhaustivité de la part des compilateurs¹²⁴.

Cependant, l'hétérogénéité des démarches entre ces deux cas de figure ne doit pas non plus être exagérée, car il arrive que les indications bibliographiques de Jérôme ne soient que suggestives et peu détaillées, tandis que certaines *vidas* peuvent à l'occasion dresser des portraits sinon précis, du moins complets de la production poétique d'un troubadour. Au sujet du dénommé Arabianus, Jérôme explique seulement que cet homme a composé « quelques opuscules touchant le dogme chrétien¹²⁵ », sans même en fournir les titres. L'entrée concernant Arnobe, dont il est uniquement dit qu'il « écrivit *Contre les Gentils* des volumes qui sont assez répandus¹²⁶ » (« *quae vulgo extant* »), est tout aussi laconique. De fait, elle rappelle dans sa formulation et dans son degré de détail certaines *vidas* telles que celle d'Uc de Bacalaria, qui survole brièvement l'œuvre poétique du troubadour dans son ensemble en expliquant que celui-ci « fez de bonas cansos e fetz un bon descort e de bonas tensos¹²⁷ ».

Cette différence – variable au demeurant – de la présentation et du degré de précision des informations n'éclipse pas le fait que le texte des biographies de troubadours témoigne d'un intérêt pour l'attribution analogue à celui d'une biobibliographie célèbre telle que *De viris illustribus*. L'expression « et aqui son escriptas de las soas cansos » mentionnée précédemment implique certes une absence d'exhaustivité, mais elle établit également un lien d'appartenance, entre un troubadour et ce qui est décrit comme *ses* (« soas ») poèmes.

Sur un plan paratextuel, l'organisation éditoriale de certains chansonniers redouble et insiste alors sur cette démarche, puisque les groupements de poèmes s'y font en fonction de leur auteur, de sa biographie, des tables ainsi que des rubriques attributives et parfois même son portrait dans le cas des manuscrits *AIK*. Pour Laura Kendrick, la pratique attributive n'est d'ailleurs pas exclusive aux seuls chansonniers biographiques, mais concerne la mise en recueil des poèmes des troubadours dans leur grande majorité : « rassembler les œuvres et les attribuer aux différents troubadours a été la grande tâche

¹²⁴ Généralement, les textes qu'on nomme aujourd'hui les *razos* ne concernent pour leur part que des chansons individuelles.

¹²⁵ *Livre des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 124-125.

¹²⁷ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *Biographies des Troubadours*, *op. cit.*, p. 218.

des compilateurs de chansonniers¹²⁸ ». En outre, nous avons déjà expliqué que seule une infime fraction des poèmes de troubadours conservés sont anonymes¹²⁹. D'un point de vue de la genèse des manuscrits, la mise en recueil de la poésie occitane dans des chansonniers, parmi lesquels on compte des chansonniers biographiques organisés selon une logique auctoriale, s'est donc forcément accompagnée, à un moment ou un autre de la chaîne de production des manuscrits, d'un questionnement critique sur l'attribution des poèmes à tel ou tel auteur. Or ce questionnement porte en lui l'un des premiers termes de la définition (bio)bibliographique de l'auteur, à savoir un nom propre qui fédère une liste de poèmes donnés. Il constitue à cet égard un premier type de rapport entre l'auteur et l'authenticité, puisque l'attribution se présente comme vraie, d'une part, tandis qu'elle délimite, d'autre part, un corpus de textes comme étant authentiquement rattachables à un nom propre.

Naturellement, dans le cas non seulement des biographies de troubadours, mais de tous les chansonniers, la véracité des attributions peut sembler minée par le fait que la méthode (à supposer qu'elle soit unique) et les préceptes ayant mené à l'acte attributif ont eu tôt fait d'être décriés comme étant soit incohérents, soit obscurs pour certains éditeurs modernes et spécialistes des troubadours. Extrêmement préoccupés, eux aussi, par la question de l'« authenticité » et de l'attribution de telle ou telle pièce lyrique, ils ont pu constater l'existence de contradictions entre les attributions effectuées dans les différents *codices*. On ne procèdera pas à un inventaire critique et comparatif, de la totalité de ces contradictions, tâche qui est hors propos et qui appartient justement aux éditeurs et aux codicologues. Mais on peut en revanche revenir sur quelques cas précis d'attributions qu'une perspective philologique incitera à qualifier de « fautives ».

Il arrive ainsi que, selon les manuscrits (ou les familles de manuscrits), une même chanson puisse être associée à différents troubadours. La chanson « Bela m'es la flors d'aguilen » (PC 323,5) en est un exemple particulièrement probant, puisque le chansonnier *C* l'attribue à Marcabru, là où *R*, par exemple l'attribue à Bernart Marti et le groupe *ABDEIKNN*² à Peire d'Alvernhe¹³⁰. De tels cas d'attributions multiples et

¹²⁸ Laura Kendrick, « L'image... », art. cit., p. 507.

¹²⁹ Cf. *supra*, p. 303.

¹³⁰ Simon Gaunt, Ruth Harvey et Linda Paterson (éd.), *Marcabru. A critical edition*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000, p. 8.

contradictoires peuvent s'observer à l'intérieur même d'un manuscrit, comme dans le cas de *C* et de *D*, où les attributions de la table des matières entrent parfois en conflit avec celles du corps du manuscrit¹³¹. À cette variabilité dans les attributions s'ajoute en outre une variabilité interne aux pièces, puisque la modification de l'ordre des vers ou des strophes, ainsi que l'ajout de strophes dites « apocryphes » d'un manuscrit à l'autre sont des pratiques fréquentes dans la tradition manuscrite des troubadours¹³². L'idée selon laquelle les compilateurs des chansonniers auraient eu à cœur d'établir des corpus d'auteurs à la manière de philologues mus par un idéal d'authenticité textuelle peut dès lors paraître contre-intuitive, voire aberrante.

D'ailleurs, les critiques soulignent plus volontiers le caractère davantage « mécanique » que concerté de certaines attributions jugées fautives. Selon certains éditeurs modernes, l'attribution de la chanson PC 167,42 et de six autres *tensos* à Gaucelm Faidit par la rubrique du chansonnier *D* (fol. 151r) ne serait due qu'à la précipitation d'un scribe convaincu de copier une section auctoriale, alors que seul le premier poème de la série était imputable au troubadour¹³³. Simon Gaunt, Ruth Harvey et Linda Paterson résolvent dans des termes analogues la question de l'autorité de la chanson « Bel m'es qan li rana chanta » (PC 293,11), imputée selon les cas à Marcabru, Alegret ou Raimbaud d'Aurenga. D'ailleurs, l'attribution du poème à Raimbaud d'Aurenga par les rubriques situées dans le corps du manuscrit *M* (fol. 141v) contredit la table des matières, qui indique (fol. 5r), en accord avec la rubrique du manuscrit *C* (fol. 172v), que la même pièce est l'œuvre de Marcabru. Cette contradiction serait due à une « faute » d'inattention de la part du rubricateur :

M began by placing this poem and the next one in the MS, 'Dirai uos senes duptansa', under the rubric of "Raimbaud dorenia", but both poems are attributed to 'Malcabrun' in the Index. [T]he 'Raimbaut dorenia' attribution resulted from a mechanical error by the rubricator. The two poems follow the

¹³¹ William D. Paden, « Manuscripts », art. cit., p. 311.

¹³² Pour un exemple éloquent (car complexe) parmi les multiples cas de variations dans l'ordre et dans le contenu des strophes inventoriés dans les éditions critiques des chansons ou des troubadours individuels, voir Stanisław Stroński (éd.), *Le Troubadour Folquet de Marseilles*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1910], p. 131, qui évoque un envoi « évidemment apocryphe et ajouté par une seule source (*IKd*) » à Papiol contenu dans les sirventes PC 233,1 « que certains mss. attribuaient à Bertan de Born » et « le sirventes 80,11 de Bertran de Born ».

¹³³ Ruth Harvey et Linda Paterson (éd.), *The Troubadour tensos and partimens. A critical edition*, Cambridge, D.S. Brewer Modern Humanities Research Association, coll. « Gallica », 2010, p. 384.

*Raimbaut d'Aurenga section of M and immediately precede the Arnaut Daniel section. Just before the two poems a gap is left in the MS for an initial equal to four lines; this therefore indicates a new section. The rubricator simply made a mistake, the compiler having intended that the two poems should be assigned to a new troubadour, most probably Marcabru, in accordance with the index.*¹³⁴

L'exemple de la tradition manuscrite de PC 293,11 indique la part indéniable d'inattention dans la pratique attributive dans le contexte des chansonniers, qui demeure dans ce cas-ci potentiellement informée par une dépendance du scribe à la table des matières, mais qu'on peut également décrire comme une erreur, liée au caractère « mécanique » du travail du transcritteur.

Cependant, d'autres phénomènes attributifs ne se laissent pas résumer à la simple inattention des confectionneurs ou des transcritteurs d'un *codex* donné. Pour poursuivre avec le même exemple, l'association de la chanson « Bel m'es qan li rana chanta » (PC 293,11) à Raimbaut d'Aurenga dans *M* résulte certes d'une erreur de copie. Cependant, l'hésitation entourant l'attribution de cette même pièce à Marcabru dans le cas des rubriques de *C* et de *M*, ou à Alegret dans le cas du premier index de *C*, des rubriques de *R* et de la copie tardive *a*¹³⁵ témoignerait d'une incertitude interprétative sensiblement plus élaborée des données contenues dans le poème :

*CM's attribution of the poem to Marcabru may be mistaken, and if so, could have arisen the following way: the copyists/rubricators saw that in the tornada, Alegret was addressed in the second person, and jumped to the mistaken conclusion that Alegret could not have composed the poem himself; the rubrics would be the result of guesswork in the absence of other indications, Marcabru being an obvious choice. On the other hand the Alegret attribution in Ra¹ could have arisen simply because Alegret's name appears in the tornada, and the compilers had no other firm information on authorship.*¹³⁶

¹³⁴ Simon Gaunt, Ruth Harvey et Linda Paterson (éd.), *Marcabru, op. cit.*, p. 147 : « M a commencé par placer son poème, ainsi que le suivant dans le manuscrit, “Dirai uos senes duptansa”, sous la rubrique de “Raimbaud dorenia”, mais les deux poèmes sont attribués à “Marcabrun” dans l’index. L’attribution à “Raimbaud dorenia” est la conséquence d’une erreur mécanique du rubricateur. Les deux poèmes suivent la section consacrée à Raimbaut d’Aurenga dans *M* et précèdent immédiatement la section consacrée à Arnaut Daniel. Un espace de 4 UR a été laissé dans le manuscrit juste avant les deux poèmes ; cela indique donc un changement de section. Le rubricateur a simplement commis une erreur, puisque l’intention du compilateur était de faire en sorte que les deux poèmes soient attribués à un nouveau troubadour, très probablement Marcabru, ce qui aurait été en accord avec l’index. »

¹³⁵ *Idem*

¹³⁶ *Idem* : « L’attribution par CM du poème à Marcabru pourrait être une erreur, dans quel cas elle serait survenue ainsi : les copistes/rubricateurs ont vu que, dans la *tornada*, Alegret faisait l’objet d’une adresse à

Ici, même si les variantes dans l'attribution se manifestent au sein d'une même copie, elles ne sont plus imputables à la seule indolence du copiste. Elles sont plutôt la matérialisation de deux choix certes opposés, mais qui sont les deux versants et d'un même questionnement, d'une même quête des informations que la pièce renfermerait au sujet de son auteur, ainsi que d'un même dilemme généré par ces informations. Dans un tel cas, la mise en parallèle de ces variantes permet de jeter la lumière sur les motivations bel et bien critiques qui orientent tacitement l'activité attributive des compilateurs.

Ainsi, malgré des « erreurs » liées à la dimension répétitive de l'activité de copiste et à défaut d'une sorte de « théorie éditoriale » clairement et systématiquement expliquée, puis appliquée par les compilateurs des chansonniers, on observe les traces d'une méthode consistant à bâtir sciemment un lien entre des figures d'auteurs et leurs œuvres. C'est dans cette perspective que les notices biographiques que sont les *vidas* et les *razos*, de par leur nature de textes critiques (de commentaires), deviennent un lieu potentiellement riche en informations sur les résonances théoriques et méthodologiques de ce geste d'attribution, ainsi que sur la conception de l'auteur qui en émane. Or la comparaison avec le *De viris illustribus* et les méthodes attributives de Jérôme peut justement permettre de mieux comprendre à la fois l'ancienneté et le caractère stable de certains des modes d'appréhension de la question de la paternité des œuvres, de même que celle, contigüe, des traits constitutifs de l'identité poétique d'un auteur déployée dans les chansonniers et dans les biographies de troubadours.

Pour accéder à la « théorie » auctoriale et biobibliographique de Jérôme dans son *De viris illustribus*, on ne dispose d'autres indices que le texte lui-même. Aussi étonnant que cela puisse paraître au regard de son intense activité éditoriale, Edwin A. Quain rappelle « *[t]here is no trace in [his] work of a stereotyped plan according to which all the auctores might be investigated*¹³⁷ ». En revanche, les travaux de Karl Kechner

la deuxième personne, et en ont conclu de façon erronée qu'Alegret ne pouvait avoir composé le poème lui-même ; les rubriques seraient donc le résultat d'une interprétation effectuée en l'absence de toute autre indication, et Marcabru se serait imposé comme un choix évident. D'autre part, l'attribution à Alegret dans *Ra*¹ pourrait être due au fait que le nom d'Alegret figure dans la tornada, et que les compilateurs ne disposaient d'aucune autre indication concernant l'auteur du poème. »

¹³⁷ Edwin A. Quain, « St. Jerome as humanist », dans Francis X. Murphy (dir.), *A Monument to Saint Jerome. Essays on some aspects of his life, works and influence*, New-York, Sheed & Ward, 1952, p. 218 : On ne trouve aucune trace, dans son travail, d'un plan stéréotypé qui aurait gouverné les enquêtes portant sur chaque auteur individuel.

Hulley¹³⁸ ont permis d'établir que l'œuvre de Jérôme, notamment le *De viris illustribus*, détaillait une réflexion certes pratique et immanente, mais cohérente et complexe portant sur la question de l'auteur et de l'authenticité, nourrie par ailleurs des opinions de ses pairs sur ces mêmes questions :

*In the course of Jerome's numerous discussions directed at the authorship of various works, several points of evidence are introduced which give at least a reasonable indication of what he regarded as significant in considering problems of this sort. Some of these points, he derives from the statements of other persons, whose opinions he sets forth but does not necessarily accept; others seem to represent his own criticism.*¹³⁹

Chez Jérôme, la notice biographique est alors l'espace où sont abordés et parfois résolus sur un plan pratique des questionnements concernant des problèmes posés par l'authenticité de telle ou telle attribution.

Parmi ces problèmes, on dénote par exemple le cas de l'homonymie auctoriale, où l'œuvre de deux auteurs distincts est confondue par le public ou les savants du fait qu'ils partagent le même nom. La biographie devient alors l'occasion d'un processus de clarification de cette homonymie et d'identification des deux auteurs distincts, ainsi que de leur œuvre. Dans les entrées consacrées à Saint Jean l'Évangéliste, puis à Papias, Jérôme s'évertue par exemple à distinguer un premier Jean, fils de Zébédée et auteur de l'Évangile éponyme, de Jean l'ancien, prêtre et auteur de deux épîtres, grâce à une énumération effectuée par Papias qui différencie les deux hommes¹⁴⁰.

De tels cas de clarification d'homonymies par l'entremise de la notice biographique se retrouvent à plusieurs reprises dans les chansonniers contenant des *vidas* et les *razos*. C'est ainsi que l'œuvre et l'identité de Bertran de Born sont distinguées de celles d'un deuxième Bertran de Born, décrits dans la *razo* de la chanson PC 81,1 comme « lo fills

¹³⁸ Sans citer sa source, Michel Foucault effectue un résumé semblable dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit., p. 830.

¹³⁹ Karl Kechner Hulley, « Principles of textual criticism known to St. Jerome », *Harvard studies in classical philology*, vol. 55, 1944, p. 105-106 : « Dans ses nombreuses discussions portant sur la paternité de différentes œuvres, Jérôme livre plusieurs éléments de discours qui constituent une indication raisonnable de ce qu'il percevait comme étant utile au traitement de problèmes de ce genre. Il extrait certains de ces éléments des affirmations des œuvres d'autres personnes, dont il relaie les opinions sans nécessairement les appuyer. D'autres éléments du discours de Jérôme semblent plutôt représenter sa propre théorie sur la question. »

¹⁴⁰ *Livre des Hommes illustres*, op. cit., p. 29-31 et 49.

d'en Bertran de Born d'aquels autres sirventes¹⁴¹ ». Aussi peu détaillée qu'elle soit, la *vida* du roi d'Aragon, en expliquant qu'il s'agit d'« aquel que trobet¹⁴² » et que « si ac nom Amfos¹⁴³ », s'applique elle aussi à dissiper par la biographie les doutes sur l'identité exacte de ce roi, impossible à déduire du seul titre nobiliaire du personnage. La *vida* se conclut par ailleurs par la narration des événements historiques et politiques dont le roi d'Aragon a été le protagoniste, comme pour mieux arrimer celui-ci à une chronologie et à une histoire et certifier la véracité de l'identification. On peut également citer l'exemple de l'élucidation, dans la *vida* de Guillem de Saint Leider, du *senhal* « Bertran ». Ce nom, présent dans huit des quinze poèmes attribués au troubadour, désignerait tout à la fois l'auteur, sa dame Sail de Claustra et un dénommé Uc Maréchal, qui aurait été le deuxième amant de la dame. En expliquant que les trois personnages s'appelaient mutuellement Bertran, la *vida* opère une distinction entre auteur, destinataire(s) et protagoniste des chansons, là où la confusion entre compositeur et destinataire avait entraîné les copistes de la chanson PC 293.11 à attribuer le poème à Marcabru, ou à Alebret. On observe par conséquent un même emploi de la contextualisation biographique, chez Jérôme comme dans les chansonniers à *vidas* et à *razos*, pour substituer aux doutes concernant l'identité et les contours du corpus d'un troubadour la certitude de l'attribution jugée authentique.

D'autres similitudes entre les méthodes attributives du bibliographe Jérôme et celles des compilateurs des chansonniers biographiques sont moins évidentes à première vue. Il en va ainsi des attributions fondées sur ce que les spécialistes jugent comme étant la cohérence stylistique et idéologique interne de l'œuvre d'un auteur. Jérôme évoque à de nombreuses reprises cette question, face à laquelle il peut ou non adopter une attitude sceptique. Il rejette ainsi l'idée qu'un éloge du philosophe Maximus soit attribué « à Héron¹⁴⁴ » et non à son maître, Grégoire, parce que ce dernier composa depuis « une censure de ce même Maximus¹⁴⁵ ». Pour Jérôme, il est en effet tout à fait possible qu'un même auteur puisse « louer ou [...] blâmer le même homme, suivant les

¹⁴¹ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 141.

¹⁴² *Ibid.*, p. 525

¹⁴³ *Idem*

¹⁴⁴ *Livre des Hommes illustres*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴⁵ *Idem*

circonstances ¹⁴⁶ ». En revanche, il exprime un doute quant à l'attribution des commentaires sur l'Évangile et sur les proverbes de Salomon à Théophile, du fait qu'ils lui semblent « ne pas aller avec l'élégance et la phrase des [autres] volumes¹⁴⁷ » associés à ce même auteur. Comme le soulignait autrefois Michel Foucault, l'intégrité d'un corpus auctorial est alors établie en fonction d'une certaine unité stylistique et qualificative, chez Jérôme, ou encore d'une cohérence dans le propos, chez d'autres clercs dont le père de l'Église relaie l'opinion pour s'y opposer¹⁴⁸.

La comparaison avec les biographies de troubadours offre des résultats ambivalents. Certes, à l'occasion, une *vida* peut se livrer à des considérations sur le style de l'auteur qu'elles dépeignent. Raimbaut d'Aurenga fait l'objet de réflexions stylistiques et qualitatives de la part de son biographe pour qui le Raimbaut « fo bons trobaires de vers e de chansons ; mas mout s'entendeit en far caras rimas e clusas.¹⁴⁹ ». De même, la « manière » d'Arnaut Daniel est évoquée par la *vida* qui lui est consacrée et selon laquelle Arnaut « pres una maniera de trobar en caras rimas¹⁵⁰ ». Or si les biographies de troubadours définissent parfois l'auteur par son style, ce qui est loin d'être anodin, elles restent par ailleurs muettes sur tout lien causal qui pourrait exister entre la cohérence stylistique perçue d'un corpus et la pratique attributive, contrairement à ce qu'on observait chez Jérôme.

En revanche, s'intéressant au cas particulier de l'attribution des poèmes des premiers troubadours, Stephen G. Nichols suggère que certains compilateurs de chansonniers, qu'ils soient biographiques ou non, aient pu associer « *a song by one poet to another who seems more "probable" as its author*¹⁵¹ ». Les divergences attributives d'un *codex* à l'autre s'expliqueraient aussi en des termes, sinon de style, du moins de cohérence entre les différents éléments constitutifs d'un corpus auctorial :

*For example, because of the popularity of his "Lanquan li jorn" (IV),
Jaufré Rudel became known for songs beginning with "Lanquan". Several*

¹⁴⁶ *Idem*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit., p. 830.

¹⁴⁹ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 441.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵¹ Stephen G. Nichols, « The early troubadours: Guilhem IX to Bernart de Ventadorn », dans Simon Gaunt et Sarah Kay (dir.), *The Troubadours. An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 76 : « une chanson d'un poète à un autre, qui se présente comme un auteur plus "probable" ».

*MSS assign “lanquan” songs by Guilhem Ademar and Grimoart Gausmar to Jaufré. But songs may be misattributed simply because they seem “more like” the repertoire of one early poet than another.*¹⁵²

Cet exemple était déjà relevé par Alfred Jeanroy dans son édition des œuvres de Jaufré Rudel, où il rappelait que la chanson *Lanquan lo temps renovelha* (PC 190, 11) de Grimoart Gausmar était attribuée à Jaufré dans *C* et *e*, tandis que *C* et *R* associaient au même poète la chanson *Lanquan veir florir l’espiga* (PC 202, 8) de Grimoart Gausmar¹⁵³.

Bien que selon Alfred Jeanroy, « la table de *C* et les rubriques de *R* remont[ent] à une source commune¹⁵⁴ », ce qui expliquerait par exemple l’attribution de PC 190,11 à Jaufré tout en décalant la question de son origine, de telles associations témoignent tout de même d’une conception minimale de la cohérence auctoriale, semblable à celle exprimée dans l’œuvre de Jérôme. Là où le père de l’Église, ainsi que les contemporains qu’il cite, cherchaient à établir l’identité d’un corpus en fonction de la cohérence des textes avec la cohérence des propos ou du style de leur auteur, *e*, *R* et *C* façonnent le corpus de Jaufré en fonction de la cohérence au regard d’une certaine manière de débiter ses chansons.

De telles pratiques attributives, qu’il s’agisse de l’identification et de la distinction d’auteurs homonymes ou de l’établissement d’un corpus jugé cohérent et suffisamment homogène pour être authentique, posent un même type de lien entre l’auteur et les textes que l’on décrit comme étant son « œuvre ». Ce lien pourrait être décrit comme étant « interne » à la figure de l’auteur, étant donné qu’il repose *in fine* sur la capacité des compilateurs à identifier un poète et ce qu’ils jugent comme étant caractéristique de son œuvre, de son style ou de sa manière. En d’autres termes, l’auteur individuel y constitue l’aune à laquelle est mesurée de façon critique la validité d’une attribution.

Aussi ordinaire qu’elle puisse potentiellement paraître aux yeux d’un lectorat moderne, cette simple observation n’en possède pas moins une valeur heuristique qu’il est nécessaire de souligner. Par rapport à l’approche philologique moderne qui est dotée

¹⁵² *Idem* : « Ainsi, en raison de la célébrité de sa chanson “Lanquan li jorn”(IV), Jaufré Rudel s’est fait connaître comme l’auteur de chansons débutant par “Lanquan”. Plusieurs manuscrits attribuent des chansons qui commencent par “lanquan” de Guilhem Ademar et de Grimoart Gausmar à Jaufré. Mais il arrive que des chansons soient mal attribuées du fait qu’elles “ressemblent davantage” au répertoire d’un poète précoce plutôt qu’à celui d’un autre. »

¹⁵³ Voir Alfred Jeanroy (éd.), *Les Chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Honoré Champion, coll. « CFMA », 1915, p. VIII.

¹⁵⁴ *Idem*

de ses propres impératifs et qui consiste historiquement et majoritairement à débusquer les attributions jugées fautives des compilateurs des chansonniers, nous avons choisi ici de placer au centre de l'attention critique le geste attributif opéré par ces scribes, ces rubricateurs ou ces maîtres d'œuvre qui ont pu se changer en « philologues ». Il ne s'est donc pas agi de classer les différentes attributions entre elles et de déterminer lesquelles sont dignes de foi dans la perspective d'une édition critique, mais de revenir, tout simplement, sur la manière dont elles participent d'une certaine conception de l'auteur et de la paternité littéraire.

À ce titre, et en complément aux analyses déployées à l'instant qui portaient sur les motivations potentielles de tel ou tel compilateur, il faut bien insister sur la centralité du geste d'attribution en tant qu'élément péritextuel doté de sa propre fonction d'authentification. En effet, le dispositif éditorial, observable dans plusieurs chansonniers, qui consiste à dresser un index des noms de troubadours, puis à répéter leur nom en tête de section, voire en tête de chaque chanson sous la forme de rubriques, est la manifestation d'un désir de mettre en valeur en le répétant le geste attributif. Avant de constituer un défi pour le philologue moderne en quête d'authenticité textuelle, la rubrique attributive, par exemple, performe tout à la fois l'importance éditoriale et l'authenticité de son propre geste d'attribution et cherche à se présenter comme vraie. La biographie de troubadour contribue elle aussi à conférer une signification éditoriale et une réalité historique, de même qu'une singularité (onomastique, stylistique) à la figure présentée comme l'auteur des textes réunis dans un manuscrit.

Ceci dit, la comparaison avec les théories et les pratiques autoriales observables dans le *De viris illustribus* doit servir à entreprendre une prudente réévaluation des thèses de la « modernité », ou encore du caractère embryonnaire de la conception de l'auteur véhiculée dans les *vidas*, les *razos* et les manuscrits qui les conservent. Si nouveauté il y a dans les biographies de troubadours, elle ne réside pas dans le seul fait de conférer à un auteur donné une trajectoire biographique individuelle, voire un style, ni dans l'interprétation et la classification de sa production poétique en fonction de sa vie.

Sans doute faut-il également nuancer la vision selon laquelle les principes de la poésie lyrique des premiers temps seraient hostiles à ce type de consommation et de transmission biobibliographiques « par auteur », qui serait une importation de l'univers

de l'écriture. Madeleine Jeay est revenue en détail sur l'importance considérable et les nuances propres du geste de signature au sein même des poèmes de troubadours (sous leur forme textuelle, naturellement) en fonction des genres et des formes (*canso*, *siverntes*, chanson de croisade, etc.) adoptés¹⁵⁵. La médiéviste s'est intéressée entre autres au cas de Marcabru, dont on situe l'activité poétique dans la première moitié du XII^e siècle et qui « se distingue de par sa façon [d'inscrire son nom] dans le corps même du poème », de sorte que « près de la moitié de ses pièces portent [...] sa signature¹⁵⁶ ». Reprenant les interrogations de Simon Gaunt formulées contre Paul Zumthor, Madeleine Jeay résume la pleine « conscience » de Marcabru de la nécessité de garantir l'intégrité de sa production poétique :

Si le « je » du poème, demande Simon Gaunt, était purement grammatical, pourquoi Marcabru prendrait-il tant de peine à distinguer ses chansons de celles des autres troubadours ? Il exprime, comme bien d'autres, la conscience qu'il a de sa maîtrise poétique, tout en insistant sur sa capacité de protéger l'intégrité de sa poésie contre les interventions de l'extérieur.¹⁵⁷

Ce souci « autopromotionnel » de la part du poète n'a certes pas empêché les confusions dans les attributions de certaines de « ses » pièces par les chansonniers *C*, *M*, *R* et *a*^l, comme on l'a vu. Mais de fait, l'« ouverture » de la poésie lyrique des troubadours aux questions de paternité littéraire semblables à celles qu'on trouve dans les chansonniers et les biographies de poètes de langue d'oc ne se laisse pas résumer à une mutation postérieure et parfaitement étrangère à la lyrique courtoise ou aux mentalités de l'époque des premiers troubadours, parmi lesquels on compte Marcabru. Ces observations peuvent en outre s'ajouter aux considérations du chapitre 1 concernant les limites de l'hypothèse du contrôle auctorial, ou encore de celle selon laquelle les chansonniers auctoriaux et biographiques marqueraient une étape dans la lente prise de conscience des auteurs de la textualité de leur art. Sans doute est-il plus prudent de constater simplement que les chansonniers biographiques sont le fruit d'une rencontre qui s'est opérée entre la poésie vernaculaire des troubadours et un modèle ancien, à la fois pratique et théorique, de transmission textuelle fondé sur le concept d'auteur, à savoir la biobibliographie.

¹⁵⁵ Madeleine Jeay, *Poétique de la nomination*, op. cit., p. 29-78.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁷ *Idem*

Réappropriations idéologiques

Derrière le phénomène de permanence, de stabilité et donc de familiarité du modèle de type « la vie et l'œuvre » observable non seulement dans le *De viris illustribus*, dans certains des chansonniers de langue d'oc mais aussi dans la critique littéraire moderne (beuvienne et lansonienne, notamment), il se cache une altérité fondamentale pour le lectorat moderne et des divergences contextuelles de taille entre ces différentes manifestations de la biobibliographie à travers les époques. Autrement dit, les exemples de biobibliographies mentionnés, de même que les logiques attributives qui les sous-tendent, véhiculent une approche de l'auctorialité, fondée sur la morale et l'idéologie, qui pourra apparaître résolument étrangère aux acceptions modernes de cette notion. D'autre part, malgré une parenté structurelle évidente, les pratiques biobibliographiques en contexte de langue d'oc génèrent un réaménagement de fond de la notion d'auteur telle qu'elle se manifeste dans un texte comme le *De viris illustribus* de Jérôme.

Pour la décrire en quelques mots, la source de cette altérité et de ces mutations réside dans la fonction d'ambassadeur des vérités et de l'idéologie d'un groupe donné que confèrent ces exemples anciens de biobibliographies à la figure de l'auteur. Tout en constituant une entité éditoriale individuelle signifiante, dotée de sa particularité biographique, l'auteur est aussi, dans ces biobibliographies, le vecteur de valeurs collectives qui le transcendent et qui ne font que transiter en lui. Il s'agit en l'occurrence de l'une des acceptions, on l'a vu, du terme d'*auctor* et de l'authenticité dont il est le garant au terme de la « reconnaissance officielle » dont parlait Marie-Dominique Chenu¹⁵⁸. Et les troubadours paraissent bien avoir été reçus comme des sortes d'*auctores*, au prix d'un réaménagement de la notion qui n'est certes pas exempt d'ambivalence et d'hybridité.

Si l'on en revient par exemple à l'analyse du geste éditorial d'attribution et d'édition d'un corpus auctorial dans un manuscrit donné, on remarque que la question de l'imputation d'un texte à un poète individuel est traversée par des principes que l'on pourrait qualifier d'idéologiques ou de moraux. Encore vivace aujourd'hui, la dimension

¹⁵⁸ Voir *supra*, p. 73.

morale et « politique » du geste de l'éditeur, pour reprendre la formulation de Roberta Frank¹⁵⁹, doit attirer l'attention sur la façon dont des impératifs de bienséance, notamment, ont façonné les *personae* et les œuvres des troubadours dans les manuscrits auctoriaux.

Laura Kendrick a par exemple avancé que la construction manuscrite de l'œuvre des troubadours pouvait être liée à des considérations morales dans les chansonniers et, plus spécifiquement, dans les chansonniers biographiques. Selon la médiéviste, « le rôle des compilateurs des XIII^e et XIV^e siècles aurait été de recadrer d'une manière plus valorisante les images que les troubadours des premières générations ont données d'eux-mêmes et de leur art¹⁶⁰ ». Cette volonté de « recadrage », jumelée à l'objectif de nommer les auteurs et de les associer à des textes, expliquerait notamment le traitement très particulier du corpus de poèmes du comte de Poitiers dans les manuscrits à *vidas*, qui auraient appliqué une sorte de censure aux chansons du « premier des troubadours », jugées trop licencieuses.

C'est ainsi qu'il faudrait analyser l'absence pure et simple de pièces appartenant au comte dans les manuscrits *A* et *B*. Des motivations analogues auraient conduit les compilateurs de *I* et de *K* à ne transcrire qu'un seul poème du comte, à savoir *Pos de chantar m'es pres talenz* (PC 183, 10) où l'auteur-narrateur « renonce aux plaisirs mondains, et demande pardon à ses compagnons et au Christ¹⁶¹ », puis à l'introduire par une *vida* particulièrement critique des mœurs du troubadour : « Lo coms de Peiteius si fo uns dels majors cortes del mon e dels majors trichadors de domnas¹⁶² ». La thèse de Laura Kendrick est intéressante car elle analyse l'omission par les compilateurs de chansonniers de certaines pièces comme un choix critique et non pas seulement comme le fruit du hasard ou de la rareté des sources :

¹⁵⁹ Roberta Frank (dir.), *The Politics of editing medieval texts. Papers given at the twenty-seventh annual conference on editorial problems, University of Toronto, 1-2 November 1991*, New-York, AMS Press, 1993.

¹⁶⁰ Laura Kendrick, « L'image... », art. cit., p. 508.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 509.

¹⁶² Cité dans *Ibid.*, p. 508, n. 7.

N'est-ce pas volontairement que les compilateurs des chansonniers *I* et *K* ont limité l'œuvre du Comte de Poitou à ce poème ? On a trop longtemps supposé que les compilateurs des chansonniers avaient fait flèche de tout bois dans leurs efforts pour rassembler des collections aussi complètes que possible. La raison de l'absence de certains poèmes dans une collection n'est pas nécessairement que son compilateur ne les connaissait pas ou ne les avait pas à sa disposition.¹⁶³

En l'occurrence, le choix critique des compilateurs consisterait à créer des corpus d'auteurs qui permettent de façonner une image respectable et sage des troubadours :

Que des espaces aient été laissés vides pour accueillir éventuellement d'autres poèmes n'est pas incompatible avec le choix de ne pas inclure certains poèmes, et poètes, jugés peu convenables pour l'image du troubadour comme homme sage et auteur honorable.¹⁶⁴

Si la thèse de Laura Kendrick est juste, il s'agirait là d'un exemple où l'édition de l'œuvre d'un auteur se serait faite selon des principes autres que le simple souci d'exhaustivité. Le lien entre auteur, authenticité et vérité qui découlerait de ce choix critique est lui aussi tout autre. Pour l'éditeur médiéval, l'impératif de restituer le corpus dans sa totalité dès lors que celui-ci lui semble en cohérence avec l'identité littéraire et biographique du poète passe au second plan par rapport à la « vérité des bonnes mœurs », pour reprendre l'expression du philosophe du XIV^e siècle Jean Gerson¹⁶⁵.

Ce phénomène d'assujettissement de la pratique attributive et par conséquent d'un auteur et d'une œuvre donnés à ce qu'on pourrait décrire comme la « morale » constitue en fait un aspect central de la biobibliographie dans la longue durée. Si tel est le cas, c'est parce que la biobibliographie en tant que pratique relève tout autant du catalogue descriptif de la vie et de l'œuvre d'un ou de plusieurs auteurs que de l'outil de « propagande » au service de certaines valeurs, pour employer un vocabulaire moderne. Le titre du *De viris illustribus* et son contexte de composition rappellent bien que les auteurs qui sont inventoriés le sont du fait de leur capacité à « illustrer » non pas leur propre excellence, mais celle d'un christianisme que Jérôme présente en situation de minorité culturelle au regard de la tradition gréco-latine païenne. Pour remédier à cette

¹⁶³ *Idem*

¹⁶⁴ *Idem*

¹⁶⁵ Cité dans Geneviève Hasenohr, « “Dire la vérité”, “oïr la vérité” : quelle vérité ? À propos de quelques occurrences de *vérité* relevées dans les sermons de Gerson », dans Pierre Nobel (dir.) *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, vol. 1, *Du XII^e au XV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littéraires », 2003, p. 24.

situation, et dans une logique de réappropriation et de transfert, le père de l'Église revendique justement le modèle de la biobibliographie tel qu'on le trouve chez Suétone pour l'adapter aux impératifs idéologiques de la collectivité, autrement dit du « nous » dont il se fait l'ambassadeur :

Tu demandes, ô Dexter, qu'imitant Suétone, je range par ordre les auteurs ecclésiastiques, et que ce qu'il a fait, lui, en énumérant les hommes illustres des lettres païennes, je le fasse, moi, pour ceux des nôtres, c'est-à-dire que, depuis la Passion du Christ, jusqu'à la quatorzième année de l'empereur Théodose, je te rappelle en peu de mots tous ceux qui ont laissé quelque chose sur les saintes Écritures.¹⁶⁶

Ouvertement présentée comme un emprunt gréco-latin païen, la formule biobibliographique est détournée par Jérôme dans le but de légitimer les assises encore vacillantes de sa propre religion, et ce en usant des mécanismes d'autorisation employés dans les « lettres païennes » par les « chiens enragés contre le Christ » qu'il fustige par ailleurs. On constate donc chez Jérôme la part invariante du modèle biobibliographique, doté de son propre prestige, ainsi que son volet contingent, qui s'adapte aux impératifs idéologiques de la collectivité qui choisit de s'emparer de cet outil reconnu et populaire de légitimation.

Cela s'observe dans la coloration hagiographique chrétienne que Jérôme confère à son texte. Consacré aux hommes qui ont « fondé », « élevé » et « embelli » l'Église, le *De viris illustribus* pose dans le texte même de ses notices bibliographiques l'équivalence entre valeur littéraire et valeur morale, qu'il définit en l'occurrence en termes de sainteté. La biographie de Pamphile en est une des illustrations les plus éloquentes, puisque la valeur immense de ses écrits, dont Jérôme affirme posséder une copie autographe est clairement associée au martyre qu'il a souffert :

En effet, si c'est un bonheur que d'avoir une lettre d'un martyr, que doit-ce être d'avoir tant de milliers de lignes, qu'il me semble avoir tracées avec son sang ! Il écrivit, avant Eusébius de Césarée, une Apologie d'Origènes, et souffrit le martyre à Césarée en Palestine, pendant la persécution de Maximinus.¹⁶⁷

Le contenu informatif de la notice bibliographique est ici redoublé d'un propos de type

¹⁶⁶ *Livre des Hommes illustres*, op. cit., p. 3.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 121.

hagiographique : décrits comme une extension du corps du saint auteur, les écrits de ce dernier sont associés à des reliques dignes de vénération, tandis que son martyre est invoqué en guise de jugement critique concernant son œuvre. De fait, nombre de notices biographiques du *De viris illustribus* versent dans le domaine de l'hagiographie en qualifiant les auteurs de « saints hommes » ou en rappelant l'histoire de leur martyre et de leur persécution¹⁶⁸. L'activité d'écriture ne semble dès lors être que l'une des facettes du comportement moral exemplaire et conforme à l'idéal chrétien dont l'auteur se rend suffisamment digne pour devenir un auteur ecclésiastique « illustre ».

Cette conception « hagiographique » et surtout moralement exemplaire de l'auteur n'est certes pas une invention du christianisme. Elle paraît plutôt être un trait définitoire de la tradition plus vaste à laquelle la biobibliographie appartient, à savoir ce que Richard Goulet nomme les « vies spirituelles », autrement dit des biographies « de personnages qui échappent à l'histoire générale parce qu'ils se sont illustrés non pas par leur activité politique ou militaire, mais comme intellectuels, philosophes ou sophistes, ou encore comme saints, moines ou martyrs¹⁶⁹ ». Des textes biobibliographiques comme les *Vies* de Diogène Laërce, par exemple présentent souvent le ou les individus dont ils détaillent la vie et l'œuvre comme « un saint, un prêtre, voire un être divin, démon ou dieu¹⁷⁰ ». La vie de philosophe ou de saint offerte par le biographe « à l'admiration et l'imitation de sa communauté¹⁷¹ » se présente moins comme une succession d'anecdotes historiquement justes selon les standards de l'historiographie moderne que comme des récits moralement exemplaires :

Ces biographies ne relèvent pas [...] de la seule investigation historique [...], mais prennent une portée exemplaire et même missionnaire en ce qu'elles présentent des réalisations d'un idéal philosophique. Dans une telle perspective littéraire, la figure historique [du philosophe] a constamment tendance à être perçue en silhouette sur le fond d'une personnalité plus vaste, plus riche, qui l'éclaire, comme le reflet d'un archétype idéal.¹⁷²

Ainsi, dans ses *Vies de philosophes et de sophistes*, Eunape (IV^e-V^e siècle) affirme au

¹⁶⁸ C'est le cas de Paul, de Simon Pierre, Ignace, Cornélius, de Cyprien ou encore Polycarpe.

¹⁶⁹ Richard Goulet, « Les Vies de philosophes dans l'Antiquité tardive », *Études sur les Vies de philosophes de l'Antiquité tardive*, Paris, Vrin, coll. « Textes et traditions », 2001, p. 3.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷¹ *Idem*

¹⁷² *Ibid.*, p. 22.

sujet des auteurs dont il expose la vie et la pensée vouloir « transmettre la connaissance de ces grands hommes aux lecteurs futurs qui voudraient entendre parler de ce qui est le plus beau ou encore à ceux qui seraient en mesure de poursuivre cette beauté¹⁷³ ».

Les philosophes et les sophistes d'Eunape tirent dès lors leur valeur non pas de leur individualité, mais du fait qu'ils sont les représentants individués d'un idéal plus vaste auquel ils ont su se connecter d'une manière suffisamment juste pour que leur comportement puisse servir d'exemple au lecteur dans sa quête de ce même idéal. En d'autres termes, le philosophe est dans ce cas-ci l'incarnation à la fois humaine et exemplaire des idéaux de la collectivité qui le dépassent. D'après Richard Goulet, il s'agit d'un trait commun avec l'hagiographie, puisqu'« on pourrait dire la même chose à propos des vies des saints par rapport à la mise en place progressive de la figure du « saint » dans la société chrétienne primitive¹⁷⁴ ». Autrement dit, le caractère hagiographique des biographies du *De viris illustribus* n'est qu'une des configurations possibles du rapport plus général entre figure de l'auteur et morale qu'on observe dans la majorité des biobibliographies d'auteurs.

Or nombreux sont les indices qui suggèrent que les biographies de troubadours véhiculent elles aussi cette conception « collective » et « idéologique » des poètes dont elles racontent la vie. Les *vidas*, notamment, mêlent de façon quasi systématique au jugement critique qu'elles effectuent sur l'œuvre poétique des troubadours un jugement d'ordre moral sur leur œuvre éthique. La *vida* de Bertrand de Born (version *ABFIK*) présente le poète comme un homme rassemblant d'autres qualités que le simple art de « trobar » : « Bon cavalliers fo e bons guerrers e bons domnejaire e bons trobare e savis e ben parlanz ; e saup ben tractar mals e bens.¹⁷⁵ ». De même, la biographie de Garin d'Apchier copiée dans *I* et *K* explique au sujet de ce dernier que « Valenz fo e bons guerrers, e lars e bons trobare e bels cavalliers¹⁷⁶ », selon une formulation que l'on retrouve dans de nombreux autres exemples de vies de poètes occitans.

Unique aux chansonniers *I* et *K*, la *vida* de Savaric de Malleo, particulièrement diserte dans son inventaire des qualités du poète, suggère pour sa part la possibilité de

¹⁷³ Cité dans *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷⁵ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 65.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 343.

consacrer un « grand livre » aux bonnes actions du poète :

E dels sieus bons faichs se poria far un gran libre, qui lo volgues escrire,
con d'aquellui que ac plus en si d'umelitat e de merce e de franquessa, e
que mais fez de bons faichs d'ome qu'eu anc vis ni auzis, e plus n'avia
voluntat de far¹⁷⁷.

L'effet hyperbolique recherché par le biographe ne doit pas occulter la valeur programmatique et métatextuelle que possède une telle référence à la composition d'un livre dont la matière serait les actes du troubadour. Dans un premier temps, la *vida* suppose plus que les autres vies de troubadour une certaine continuité entre les actions du poète et l'acte d'écriture, quand bien même ce dernier est posé par un personnage tiers (en l'occurrence, un éventuel biographe). Ensuite, l'évocation de ce livre hypothétique (« se poria far un gran libre ») a pour effet d'attirer l'attention sur l'ouvrage que le biographe, qui se signale dans le passage, est en train d'écrire. Sa caractéristique en tant que scripteur est de rassembler la somme des actions de *tous* les troubadours. Enfin, la *vida* explique clairement que la bonté des actions constitue la condition de la composition du livre : c'est parce que ses actions sont bonnes que la vie de Salvaric de Malleo mériterait d'être racontée plus amplement et qu'elle est déjà racontée de manière beaucoup plus détaillée que dans bon nombre de *vidas*. Tout comme dans les biobibliographies anciennes, l'auteur est un être de valeur et sa valeur est déterminée en grande partie par ses actes. À cet égard, n'est-il pas dit, dans sa *vida*, qu'Uc de Saint-Circ a appris à Montpellier « e·ls faich e·ls dich dels valens homes e de las valens domnas que eron al mon, ni eron estat », ce qui serait selon certains une description soit de l'œuvre du biographe, soit de sa « source »¹⁷⁸ ?

Concernant le personnage historique d'Uc, Maria-Luisa Meneghetti a d'ailleurs fourni des explications contextuelles, d'ordre sociologique et idéologique, à la composition et à la diffusion des biographies de troubadours dans le *Veneto* du XIII^e siècle. La médiéviste raconte ainsi de quelle manière le pouvoir des da Romano, dont on rappelle qu'il a servi de lieu de convergence pour Uc et plusieurs membres de la communauté troubadouresque suite à la croisade albigeoise, a pu se réappropriier la production poétique des troubadours dans une perspective politique et idéologique bien

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 220.

¹⁷⁸ Cf *supra*, p. 319.

précise.

Bien qu'il ait été aristocratique, le pouvoir des da Romano avait la double particularité d'être récent et de reposer en partie sur des représentants non-nobles du corps social, notamment « *la borghesia giuridico-notarile*¹⁷⁹ » trévisane. En raison de ses origines, un tel groupe social était d'autant plus désireux, comme l'explique Maria Luisa Meneghetti, d'asseoir son pouvoir politique et culturel sur des représentations traditionnelles et aristocratiques du pouvoir, véhiculées à merveille par la poésie, déjà ancienne à l'époque, des troubadours :

*Non pare perciò azzardato pensare che il più immediato ricevente del messaggio costituito da vidas e razos, testi i secondi soprattutto, nati per essere, almeno da principio, recitati come introduzione alle performances trobadoriche, siano stati proprio gli homines de masnada ed i milites vicini alla corte dei da Romano [, u]n gruppo sociale caratterizzato da una forte aspirazione ad impadronirsi e a praticare quantomeno le forme esteriori della vita nobiliare et cortese*¹⁸⁰.

De telles informations permettent, d'après Maria Luisa Meneghetti, de mieux comprendre le contenu des biographies de troubadours, qui procèderaient de fait à une refonte idéologique du corpus lyrique d'oc.

Cette refonte, perceptible dans l'immense majorité des *vidas*, procèderait à l'arrimage de la lyrique courtoise à une interprétation conservatrice (parce qu'émanant d'une classe justement non-aristocratique en quête de légitimité) de l'idéal hiérarchique « féodal », ainsi qu'à l'idéal politico-éthique d'inspiration stoïcienne de la *mezura*, plutôt étranger *a priori* de l'esthétique des troubadours du XII^e siècle et davantage en accord avec l'idéal courtisan de la Trévis du XIII^e siècle¹⁸¹. À une poésie qui, comme celle de Bernart de Ventadorn, affirme reposer sur une émotivité démesurée¹⁸², les textes biographiques et plus particulièrement ceux des chansonniers vénètes *I* et *K* imposent une

¹⁷⁹ Maria Luisa Meneghetti, *op. cit.*, p. 248 : « la bourgeoisie juridico-notariale ».

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 249-250 : « Par conséquent, on peut supposer sans risques que les principaux destinataires du message que renfermaient les *vidas* et les *razos*, qui sont des textes avant tout secondaires, composés pour être récités, au moins au départ, comme des introductions aux performances troubadouresques, étaient précisément les *homines de masnada* et les *milites* gravitant autour de la cour des Da Romano. Il s'agissait d'un groupe social qui se caractérisait par son fort désir de s'appropriier et de pratiquer ne serait-ce que les formes extérieures de la vie aristocratique et courtoise. »

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 254-276.

¹⁸² « Cen vez trobi, can m'o cossir, / qu'eu degr'aver sen e mezura / - si m'ai adoncs, mas pauc me dura - / c'al reduire m torna l jois en error. / Pero be sai c'uzatges es d'amor / c'om c'ama be non a gaire de sen », Bernart de Ventadorn, *Bem cuidei de chantar sofrir*, cité par Maria Luisa Meneghetti, p. 268.

nouvelle lecture qui vante le caractère « mesuratz » de poètes tels que Gausbert Amiel¹⁸³, lorsqu'ils ne montrent pas, par le biais d'histoires donnant aux poètes des fins tragiques, les conséquences désastreuses de l'« extrémisme amoureux » mis en scène dans les chansons occitanes¹⁸⁴. La rencontre entre Uc de Saint-Circ et les da Romano expliquerait donc en partie le contenu des *vidas* et des *razos*, que la médiéviste décrit comme n'étant rien de moins que l'une des « *piu interessanti operazioni didattico-culturali di tutto il Medio-Evo*¹⁸⁵ ». Pour Maria Luisa Meneghetti, il ne serait donc pas impossible que les manuscrits biographiques aient pu servir de « manuels de courtisans », destinés à dicter, par l'entremise d'une réappropriation de la lyrique d'oc, un mode de vie¹⁸⁶.

À la lumière de ces considérations, l'analogie structurelle qui existe entre le traitement éditorial dont les troubadours ont fait l'objet avec les conceptions de l'auteur du *De viris illustribus* et des « Vies spirituelles », pour reprendre l'expression de Richard Goulet, permet même de repenser quelques-uns des problèmes concernant les origines textuelles et narratives des biographies des troubadours évoqués précédemment. L'enquête d'ordre philologique qui visait à déterminer si les *accessus ad auctores* ou les vies de saint brèves avaient servi de modèle aux *vidas* et aux *razos* se résout en partie lorsqu'on l'appréhende ainsi du point de vue structurel et épistémologique. En tant que modèles d'auteurs mis en scène dans des biobibliographies, le saint et l'*auctor* partagent des caractéristiques communes. Le récit de leur vie est, on l'a vu, souvent le prétexte pour faire de leur figure la représentante des idéaux d'une collectivité. La *vida* de Jaufré Rudel, si elle se rapproche davantage de l'hagiographie, n'en est pas moins fidèle à la tradition plus vaste de ce que Richard Goulet a baptisée les « vies spirituelles », qui font de l'auteur une figure exemplaire, de par ses actions et par ses écrits. Changé en homme de « valeur » ou en homme illustre par l'entremise de la biographie, le troubadour peut donc potentiellement, dans les chansonniers biographiques, être à la fois *auctor* et saint,

¹⁸³ Cf. Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 257 : « E saup trobar e non entendet mais en domna plus gentil de se ; e fetz los sieus vers plus mesuratz de hom que anc mais trobes. »

¹⁸⁴ Maria Luisa Meneghetti, *op. cit.*, p. 268.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 254 : une des opérations didactico-culturelles les plus intéressantes de tout le Moyen Âge.

¹⁸⁶ « *Così le avventure e le passioni amoroze attribuite ai diversi trovatori diventano exempla e fondano una sorta di prontuario comportamentale per la buona società del XIII secolo.* », *Ibid.*, p. 242 : « Ainsi, les aventures et les passions amoureuses attribuées aux divers troubadours deviennent exemplaires et permettent de fonder une sorte de manuel de savoir-vivre pour la bonne société du XIII^e siècle. »

c'est-à-dire, dans des termes abstraits, en représentant exemplaire des idéaux d'une collectivité donnée.

Actualisations, errances et allégorie : « autoriser » les troubadours

Mais il ne suffit pas de constater les analogies structurelles dans ces mécanismes de légitimation et d'affirmer que les troubadours ont pu être conçus comme une nouvelle génération d'hommes illustres ou d'*auctores*. D'ailleurs, cette idée a déjà été soutenue, en substance, par un certain nombre d'études. D'un simple point de vue lexical, certains spécialistes ont souligné la manière dont le troubadour Guiraut Riquier tel qu'il est mis en scène dans ses épîtres composées entre 1259 et 1282 et conservées dans le chansonnier *R*¹⁸⁷ s'est efforcé de convaincre le roi de Castille Alphonse X de la nécessité de distinguer les simples jongleurs, bouffons et même les *trobadors*, des *doctor de trobar*, auxquels il cherche à conférer une certaine *auctoritat*¹⁸⁸. Le terme de *doctor*, qui désigne à l'origine celui qui enseigne, mais dont Du Cange rappelle qu'il pouvait recouper la signification d'*auctor*¹⁸⁹, véhicule bien cette idée d'une sagesse, d'une respectabilité et même d'une monumentalité issue de la culture cléricale que l'on a plus généralement cherché à conférer à la poésie des troubadours, notamment au XIII^e siècle.

Toutefois, du fait même qu'il naît de la crainte d'un amalgame avec des figures d'amuseurs publics, l'exemple de Guiraut Riquier condense également la part d'ambivalence de cette légitimation dont ont fait l'objet les troubadours et leurs poésies, et qu'il demeure difficile, aujourd'hui encore, de cerner avec justesse. Observable dans les biographies de troubadours, dans les chansonniers et, même au-delà, dans des pratiques d'« autorisation » de la lyrique et de la langue d'oc telles que les grammaires vernaculaires, cette légitimation prend la forme d'une hybridation dont les critiques peinent à déterminer s'il s'agit d'une conquête, d'une soumission ou encore d'un claquant

¹⁸⁷ Joseph Linskill (éd.), *Les Épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle*, édition critique avec traduction et notes, Turnhout, Brepols, 1985.

¹⁸⁸ Pour une synthèse et une analyse très récentes, voir Levente Seláf, « Les épîtres de Guiraut Riquier », dans Elvezio Canonica, Maria-Cristina Panzera et Agathe Sultan (dir.), *Relier, délier les langues. Formes et défis linguistiques de l'écriture épistolaire (Moyen Âge-XVIII^e siècle)*, Paris, Hermann, 2019, p. 295-310. Voir aussi Christopher J. Davis, *Scribes and singers*, *op. cit.*, p. 121-131 et Olivia Holmes, « Guiraut Riquier », dans *Assembling the lyric Self*, *op. cit.*, p. 101-119.

¹⁸⁹ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, *op. cit.*, art. « doctor » : « maître, celui qui enseigne » ; Charles de Fresne, sieur du Cange et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, *op. cit.*, t. III, col. 154b., art. « doctor » [En ligne] URL : <http://ducange.enc.sorbonne.fr/DOCTOR2> Consulté le 2 avril 2019.

paradoxe. Elle doit en tout cas inciter à poser ici la question de l'individualité et du particularisme des figures autoriales bâties notamment par les *vidas* et les *razos* de troubadours. Cependant, cette interrogation ne doit plus être formulée dans les termes d'une lente distinction entre le sujet et l'objet ou d'un éveil de la conscience d'une poésie lyrique anthropomorphisée, mais dans ceux d'une tension dialectique entre la vérité et les idéaux véhiculés par la collectivité et les institutions chrétiennes latines, d'une part, et les spécificités biographiques, poétiques et, comme on le verra plus tard, linguistiques qui se manifestent au sein de la communauté troubadouresque de l'autre.

Aborder la question de la manière dont les modèles biobibliographiques font l'objet d'une réactualisation, voire d'une réinterprétation dans le contexte de la langue d'oc nécessite tout d'abord d'attirer une nouvelle fois l'attention sur deux composantes de l'autorité de l'*auctor* qu'une analyse comparatiste et structurelle des différentes occurrences du modèle de la biobibliographie ne pouvait mettre en valeur que de façon secondaire. Ces deux composantes de l'*auctoritas*, qui sont en partie liées l'une à l'autre, sont le temps et l'écriture. Ces deux piliers essentiels du modèle de la biobibliographie participent activement, quoiqu'à des degrés variables selon les contextes, de la « reconnaissance officielle, civile, scolaire, ecclésiastique¹⁹⁰ » dont l'*auctor* bénéficie pour devenir garant de la vérité dans la culture médiévale.

Ainsi, la notion d'*auctor* et la valeur épistémologique qui lui est accordée se fonde en partie sur ce que Joachim Leeker a nommé les « formes médiévales de la vénération de l'Antiquité¹⁹¹ » et, plus généralement, de la « vénération de la tradition » :

La Rome antique consacrait une vénération particulière aux ancêtres, et, partant de deux endroits de la Bible, l'Église se voyait comme gardienne de la tradition. Au cours du Moyen Âge, cette vénération de la tradition fut également appliquée à d'autres domaines comme à celui de la littérature, où l'on s'efforçait de prouver par des citations que le nouveau texte était conforme à la tradition. Même pour les choses inventées, on citait des sources prétendues qu'on disait copier¹⁹²

Bien qu'on aura l'occasion de le nuancer dans les chapitres à venir, ce bref tableau d'une culture médiévale épistémologiquement et poétiquement conservatrice, prêtant foi et

¹⁹⁰ Marie-Dominique Chenu, « Auctor, actor, autor », art. cit., p. 83.

¹⁹¹ Joachim Leeker, « Formes médiévales de la vénération de l'Antiquité », art. cit.

¹⁹² *Ibid.*, p. 87-88.

valeur esthétique au témoignage de la tradition se vérifie également dans la manière dont étaient traités les *auctores*. En accord avec les remarques de Joachim Leeker, Alastair Minnis rappelle par exemple que les médiévaux avaient généralement tendance à « *accept improbable attributions of currently popular works to older and respected writers* »¹⁹³, du fait que l'antiquité et la respectabilité de ces anciens *auctores* intervenaient directement dans la valeur de véracité associée à leur discours. Michel Zimmerman souligne quant à lui que la conformité de l'*auctor* aux discours et aux thèmes légués par la tradition est une des conditions de « la réussite la plus parfaite »¹⁹⁴ de celui-ci. À cet égard, on insistera une fois de plus sur le fait que la racine d'*auctor*, *augere*, suggère un geste de fructification d'une matière préexistante bien plus qu'il ne désigne la composition *ex-nihilo* d'un discours original. En tant que garant de la vérité et auteur d'un ouvrage de l'esprit, l'*auctor* voit donc généralement son aura et sa valeur augmenter au fur et à mesure que s'éloigne dans le passé la date de sa mort et que sa parole auctoriale se fonde dans la tradition.

À ce prestige épistémologique et esthétique du passé et de la tradition est entrelacé celui du *medium* qui assure la transmission des modèles et de la vérité des anciens *auctores*, à savoir l'écriture. De fait, l'*auctor* est une émanation de l'autorité conférée par les médiévaux aux livres, telle qu'étudiée par Ernst Robert Curtius¹⁹⁵, tout comme il est le garant de cette autorité des livres. Marie-Louise Ollier offre ainsi une formule qui synthétise ce rapport d'interdépendance entre l'*auctoritas* des *auctores* issus du passé et la matérialité du livre qui transmet les discours de ces mêmes *auctores* et qui en vient de ce fait à emblématiser, lui aussi, la vérité : « Le livre impose [...] indiscutablement l'autorité de sa matérialité. Il est par essence ce qui fonde l'*auctoritas* des classiques, à la fois vérité et mode de transmission de la vérité »¹⁹⁶. » Ainsi, comme nous ne cesserons de le constater dans les analyses à venir, la référence à l'autorité de

¹⁹³ Alastair J. Minnis, *Medieval theory of authorship*, op. cit., p. 11 : « accepter des attributions improbables d'œuvres bénéficiant d'un succès contemporain à des auteurs anciens et respectés. »

¹⁹⁴ Michel Zimmerman, « Ouverture », dans Michel Zimmerman (dir.), *Auctor et auctoritas*, op. cit., p. 11-12.

¹⁹⁵ Ernst Robert Curtius, « Le symbolisme du livre », *La Littérature européenne*, trad. par Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Agora », 1956 [1948], p. 372 et sq.

¹⁹⁶ Marie-Louise Ollier, « L'auteur dans le texte. Les prologues de Chrétien de Troyes », *La forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles : études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2000, p. 114.

l'écrit et de la source livresque dans les textes du Moyen Âge a très souvent valeur de caution épistémologique et poétique égale à une citation d'un *auctor*¹⁹⁷. De plus, la matérialité du livre lui permet de traverser les âges avec une certaine stabilité, ce qui en fait « la vraie garantie d'une continuité historique¹⁹⁸ », de même que l'un des principaux outils nécessaires au maintien de la conformité aux principes idéologiques et esthétiques légués par la tradition, et emblématisés par les *auctores*. Or si une troisième dimension – essentielle – de l'*auctoritas* de l'*auctor*, d'ordre linguistique cette fois, sera évoquée sous peu, ces considérations chronologiques et matérielles doivent déjà inspirer une série de commentaires sur le geste qui consiste à changer, par l'entremise du modèle du chansonnier biobibliographique, les troubadours en des sortes d'*auctores*.

Le geste de consécration éditoriale des troubadours doit dès lors attirer l'attention sur la manière dont elle s'intègre à la situation de « vénération de la tradition » qui semble par ailleurs constituer la toile de fond de la culture écrite médiévale. L'irruption, à partir de la deuxième moitié du XIII^e siècle, de manuscrits retraçant la vie et cataloguant les œuvres d'une centaine de troubadours dont la période d'activité s'étendait sur une période allant du XII^e au XIII^e siècle signale le caractère à la fois massif et somme toute récent de l'entreprise éditoriale que représentent les chansonniers biobibliographiques. Certes, malgré le conservatisme culturel de la Chrétienté médiévale que relevait Joachim Lecker, il existait une certaine ouverture à la nouveauté dans les lettres du Moyen Âge. Le passage en revue que nous avons effectué des différentes réactualisations du *De viris illustribus*, et ce dès l'époque de la « Renaissance carolingienne » témoignent du fait que l'on pouvait à l'occasion intégrer de nouveaux *auctores* à la liste autorisée des hommes illustres telle que léguée par Jérôme¹⁹⁹. Autrement dit, en dépit d'une sorte de « traditionalisme auctorial », il existait des modes de production de nouveaux *auctores* que des textes tels que le *De viris illustribus* permettaient justement d'accompagner, voire d'encadrer d'un point de vue idéologique et institutionnel. Mais l'« autorisation » des troubadours par les mécanismes de la biobibliographie semble toutefois poser un défi du fait que leur consécration codicologique prend parfois la forme non seulement d'une

¹⁹⁷ Sur la valeur épistémologique du livre dans certains récits de langue d'oïl, par exemple, on peut dès à présent renvoyer aux remarques d'Emmanuèle Baumgartner sur la question dans « Le Livre et le roman (XII^e-XIII^e siècles) », *loc. cit.*, p. 37-47.

¹⁹⁸ Marie-Louise Ollier, « L'auteur dans le texte », *art. cit.*, p. 114.

¹⁹⁹ Cf. *supra*, p. 329.

imitation, mais d'une transformation du modèle de l'*auctor* véhiculé par le *De viris illustribus* de Jérôme et ses continuateurs. Comme on le verra à présent, on décèle dans les chansonniers biobibliographiques, tout autant qu'une conformité à un « moule herméneutique et éditorial » hérité du passé, le désir de dépeindre certains poètes de langue d'oc dans ce qui les singularise au regard de la tradition.

Ainsi, un premier indice de l'existence de ce qu'on pourrait nommer un « particularisme troubadouresque » se trouve dans le texte même de certaines *vidas* et de *razos*, qui cassent l'homogénéité morale affichée dans la majorité des biographies, où l'on se plaît à répéter que tel ou tel troubadour « Bon cavalliers fo e bons guerrers e bons domnejaire e bons trobaire²⁰⁰ », pour reprendre la formulation de la *vida* de Bertran de Born. Contre cette norme, quelques biographies de troubadours tracent des itinéraires de vie éclatants de médiocrité, ou bien formulent pour un poème donné des interprétations contextuelles où semble souffler un vent de licence, voire de démence. De telles biographies paraissent disputer à certains troubadours le statut de garant de la vérité, ou encore de représentant d'une certaine forme d'excellence poétique et/ou morale. Conservée dans les manuscrits *I* et *K*, la biographie de Peire de Valera illustre par exemple en des termes laconiques le peu de valeur à accorder aux vers et à la personne de ce troubadour : « fez vers [...] de paubra valor, de foillas e de flors, e de cans e d'ausels. Sei cantar non aguen gran valor, ni el²⁰¹ ». D'autres notices biographiques contenues dans les chansonniers sont plus disertes et décrivent de façon plus ou moins longue le parcours problématique de certains troubadours. Dans sa *vida*, diffusée dans un nombre conséquent de manuscrits²⁰² (c'est-à-dire en aucun cas marginale ou isolée), Gaucelm Faidit est présenté comme un joueur compulsif qui « perdet a joc de datz dot son aver²⁰³ » et dont la glotonnerie le rend « gros oltra mesura²⁰⁴ ». Sa femme, quoique « bella e fort enseignada », n'en demeure pas moins une « soldatera » qui, au contact de Gaucelm, devient elle aussi grosse outre-mesure²⁰⁵.

Il est vrai que les biographies de Peire de Valera et de Gaucelm Faidit sont

²⁰⁰ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 65.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰² La *vida* est contenue dans les copies *A*, *B*, *E*, *I*, *K*, *N*², *R*, *a*, *a*ⁿ et *p*. Cf. *ibid.*, p. 167.

²⁰³ *Idem*

²⁰⁴ *Idem*

²⁰⁵ *Idem*

racontées d'un point de vue extérieur par un narrateur qui use du vocabulaire de la démesure ou de la médiocrité pour décrire des trajectoires morales et poétiques auxquelles, on le devine, il n'adhère pas. Mais la *vida* de Peire Vidal, abondamment représentée dans la tradition manuscrite²⁰⁶, suscite d'autres interrogations, du fait que la qualité du troubadour est louée, alors même que sa folie et sa déconnexion avec le réel est présentée en détail sans que ne soit formulée quelque condamnation explicite que ce soit. Le biographe de celui que La Curne de Sainte-Palaye nommait le « Don Quichotte des Troubadours²⁰⁷ » commence son texte en expliquant que Peire « cantava meilz c'ome del mon²⁰⁸ », mais il ajoute que le poète « fo dels plus fols omes que mais fossen²⁰⁹ ».

Prisonnier de ses fausses perceptions, Peire mène une vie rocambolesque en deux actes. La première partie de sa *vida* le présente convaincu que toutes les dames le désirent, doté d'une outrecuidance amoureuse qui le conduit à se faire trancher la langue par un « cavaliers de San Zili ». À la suite de sa guérison, il épouse une dame venue de Grèce, au sujet de laquelle on lui fait croire qu'elle est l'héritière de l'empereur byzantin, de sorte qu'il se met à vivre comme un futur empereur, s'entourant d'une cour et levant même une flotte impériale. La fin de la *vida* n'offre aucun épisode salvateur où le poète reprendrait contact avec la vérité, préférant le décrire une dernière fois bercé de ses illusions : « E totas vetz menava rics destriers e portava ricas armas e cadreilla emperial. E•l meiller cavailler del mon crezia estre e•l plus amatz de donnas ». Celui qui chante le « mieux du monde » est dès lors présenté comme le plus fou, ses actions étant toutes entières guidées par un divorce avec la réalité qui a ceci d'étonnant qu'il mène à la création d'un véritable proto- (ou para-)état. Or la folie des grandeurs impériale du personnage, monarque d'un territoire imaginaire, ne fait-elle pas écho à une forme de « sécessionnisme » auquel procède le biographe lui-même, qui érige la poésie en un empire parallèle, séparé des idéaux de mesure, d'humilité et de bonté qui sont exprimés dans les autres vies de troubadours ? Tout en décrivant complaisamment la folie de son personnage, le narrateur ne vante-t-il pas son excellence artistique, admettant de ce fait

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 351-374.

²⁰⁷ Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, *Histoire littéraire des troubadours. Contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces, & plusieurs particularités sur les mœurs, les usages & l'histoire du douzième et du treizième siècles*, t. II, Paris, Durand, 1774, p. 266.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 351.

²⁰⁹ *Idem*

même un divorce entre le beau et le vrai ?

Même si on verra, par l'entremise de Watriquet de Couvin, de quelle manière la folie du poète peut posséder une fonction symbolique d'ambassadeur de vérités incommodes et néanmoins fondamentales, il serait bien malaisé de dissimuler ou de rationaliser les effets de dissonance que génèrent de telles biographies de troubadours au regard de modèles plus moralement orthodoxes de la biobibliographie. Ces *vidas* davantage problématiques doivent plutôt être l'occasion de mesurer la part de dissemblance entre le modèle auctorial et biobibliographique des *vidas* de troubadours et celui de productions telles que le *De viris illustribus* de Jérôme. Car le texte du père de l'Église, dont l'un des titres est, on le rappelle, *De scriptoribus ecclesiasticis*, participe activement de la consolidation de l'institution culturelle et religieuse de la chrétienté en faisant majoritairement graviter les auteurs qu'il présente autour du pôle de l'hagiographie.

De fait, Jérôme offre une liste d'hommes et d'œuvres fédérés par leur capacité à illustrer l'excellence du christianisme. Les rares occasions où il consacre son attention à un païen, il s'assure de rappeler les attaches de celui-ci avec la religion chrétienne, comme dans le cas assez connu du stoïcien Sénèque, mentionné par Jérôme du fait qu'il aurait entretenu une correspondance avec Saint Paul :

LUCIUS ANNAEUS SÉNÈQUE, de Cordoue, disciple du Stoïcien Sotion, et beau-père du poète Lucain, menait une vie très-pure. Je ne le placerais pas dans le catalogue des saints, si je n'y étais engagé par ces Lettres de Paul à Sénèque et de Sénèque à Paul, Lettres que quelques écrivains lui attribuent. Quoiqu'il fût précepteur de Néron, et le plus grand personnage de ce temps-là, il dit, dans ces lettres, qu'il voudrait avoir parmi les siens le rang que Paul occupe parmi les Chrétiens. Deux ans avant que Pierre et Paul reçussent la couronne du martyre, il fut mis à mort par ordre de Néron.²¹⁰

Au Moyen Âge, ce passage du *De viris illustribus* a d'ailleurs pu être transcrit, à l'occasion, séparément du reste du texte de Jérôme afin de servir de caution à la mise en livre de cette fameuse correspondance apocryphe, comme dans le cas du manuscrit Paris

²¹⁰ Jérôme, *Livre des hommes illustres*, op. cit., p. 37.

BnF lat. 336²¹¹. Copié au XII^e siècle, ce recueil s'ouvre sur une rubrique (fol. 1r) qui cite l'œuvre de Jérôme et transcrit sa notice biobibliographique isolément, avant de copier ce qu'il présente comme les épîtres de Paul et de Sénèque.

Cet exemple rappelle une fois de plus le pouvoir authentifiant et idéologiquement normalisateur du geste d'attribution que peut renfermer une notice biobibliographique. Il révèle également cette tendance plus généralisée des institutions chrétiennes médiévales qui, une fois devenues hégémoniques dans les siècles suivant la mort de Jérôme, ont cherché à s'accaparer le prestige de certains auteurs païens antiques tout en assurant une mainmise doctrinale sur ces derniers, et ce notamment par le biais de la lecture dite « allégorique ». Cette réappropriation des anciens par la lecture allégorique et la technique de l'*intentio auctoris* doit être examinée du fait que certains critiques ont pu la mettre en parallèle avec les *vidas* et les *razos* de troubadours.

Rappelons tout d'abord que, tout comme saint Paul, Augustin d'Hippone, Ambroise ou encore Origène, Jérôme lui-même est connu pour avoir adapté la lecture allégorique des textes – un héritage une fois de plus alexandrin et hellénistique – au contexte chrétien, en offrant notamment des moyens de s'accaparer, en le reformatant idéologiquement, le contenu et l'aura spirituelle de l'Ancien Testament en distinguant son sens littéral de son sens caché²¹². Alastair Minnis a synthétisé la manière dont de telles lectures allégoriques se sont maintenues, relayées par des personnages tels que Grégoire le Grand, dans la culture scolastique chrétienne médiévale en général²¹³. Cette dernière a continué d'appliquer le modèle herméneutique du sens allégorique à des figures d'auteurs bibliques tels que les roi Salomon et David, dont l'autorité suscitait interrogations et hésitations en raison de leurs parcours biographiques marqués par le péché et l'érotisme.

Alastair Minnis revient ainsi sur la manière dont, dès le *De doctrina christiana* d'Augustin et les *apologiae* de son maître Ambroise, par exemple, les péchés du roi

²¹¹ Facsimilé [En ligne] URL : <https://gallica.BnF.fr/ark:/12148/btv1b525063245/f9.image.r=de%20viris%20illustribus%20s%C3%A9n%C3%A8que> Consulté le 5 avril 2019.

²¹² Gilbert Dahan, « L'Allégorie dans l'exégèse chrétienne de la Bible au Moyen Âge », *Lire la Bible au Moyen Âge. Essais d'herméneutique médiévale*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2009, p. 281-317. Sur les origines alexandrines, et notamment ses liens avec la biographie homérique en tant que méthode critique, Andrew Laughlin Ford, *The Origins of criticism*, op. cit., p. 68 et sq.

²¹³ Alastair Minnis, *Medieval theory of authorship*, op. cit.

David dans le deuxième livre de Samuel (12 ; 3) ont fait l'objet de tentatives de rationalisations interprétatives²¹⁴. Le récit biblique est connu : un soir, David contemple depuis le toit de son palais Bethsabée tandis que celle-ci se baigne nue. S'éprenant alors de cette dernière et apprenant qu'elle est mariée, le roi envoie sciemment son mari à la mort avant d'épouser Bethsabée et de s'unir à elle. Offensé, Dieu mène le prophète Nathan auprès de David pour lui exposer, comme un miroir moral, la parabole de l'homme riche qui sacrifie l'agneau du pauvre homme et non le sien propre. Édifié par la parabole de Nathan, David prend conscience de son péché et se repent. Alastair Minnis rappelle qu'Augustin et Ambroise, puis les exégètes scholastiques du Moyen Âge tels Bonaventure ont tenté d'élucider ce récit du péché et de « sauver » David de diverses manières. Ils pouvaient affirmer qu'il s'agissait à la fois d'une préfiguration proprement allégorique du Nouveau Testament, et de la Vierge Marie par exemple. Ils pouvaient également appliquer une lecture davantage littérale, rationalisant le passage comme un rappel que les illustres personnages tels que David et son fils Salomon, lui aussi connu pour ses amours charnelles, encourent le risque de fauter²¹⁵. Comme le résume le médiéviste, citant un commentaire de Bonaventure (XIII^e siècle), « *it may be argued that the Holy Spirit sometimes uses a bad man to express true and good things*²¹⁶ ». Autrement dit, la faute morale tendait à être récupérée par un dispositif herméneutique d'ordre allégorique et/ou moral plus vaste, changeant l'errance individuelle en une confirmation de la vérité idéologique institutionnalisée.

De même, l'allégorie permettait de « récupérer » idéologiquement les œuvres et les discours d'auteurs païens déjà auréolés du prestige de la tradition, tels les emblématiques Ovide et Virgile. On connaît ainsi la croyance qui voulait que Virgile ait prophétisé la naissance du Christ dans sa quatrième *Bucolique*²¹⁷. On sait aussi, grâce à Alastair Minnis, de quelle manière les *accessus ad auctores* pouvaient user de l'*intentio auctoris*²¹⁸, qui ne se confond pas tout à fait avec « l'intention de l'auteur » de la critique

²¹⁴ *Ibid.*, p. 103-104.

²¹⁵ Sur ces arguments, voir *idem*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 111 : « On pourrait avancer que le Saint Esprit use parfois d'un homme mauvais pour exprimer les choses vraies et bonnes. »

²¹⁷ Voir notamment Joachim Leeker, « Formes médiévales de la vénération de l'Antiquité », art. cit., p. 84.

²¹⁸ Alastair Minnis, *Medieval theory of authorship*, op. cit., p. xxxiv-xxxv.

moderne²¹⁹, pour mieux tenter de « domestiquer » des *auctores* tels qu'Ovide. En effet, si l'exposition de l'*intentio* peut se présenter comme une description de la visée communicative d'un auteur donné, elle n'en est pas moins dépendante, comme dans le cas des attributions biobibliographiques évoquées plus haut, d'un programme idéologique et moral. Les prologues biographiques aux *Épîtres* d'Ovide contenues dans le *codex* Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 19475, s'assurent par exemple de bien souligner que l'*intentio* de l'auteur, lorsqu'il met en scène les trois types d'amour (licite, illicite et fou), est d'inciter à l'amour licite et de disqualifier les deux autres²²⁰. Ces différentes manifestations de la lecture allégorique et de l'*intentio* sont loin de constituer une solution parfaite ou homogène aux aspérités idéologiques nées de la réappropriation du corpus païen ou vétêrotestamentaire en contexte chrétien. Mais elles offrent tout de même un exemple de la manière dont les *auctores* que les lettres latines païennes avaient déjà auréolés de gloire, de même que les prophètes hérités du judaïsme pouvaient être transférés dans un univers scholastique et chrétien, qui en normalisait le discours idéologique pour mieux en exploiter l'antique prestige.

Or ce détour par l'*intentio auctoris* est d'une grande importance, étant donné que divers médiévistes défenseurs de l'analogie entre les prologues académiques des *auctores* et les biographies de troubadours présentent la *razo* comme une forme d'*intentio auctoris*, en se fondant notamment sur les efforts de moralisation dans le contexte vénète analysés plus haut²²¹. Christopher J. Davis a récemment insisté sur les similitudes entre la réception de la poésie des troubadours et celle de leur figure tutélaire et problématique, Ovide, *auctor amans* païen que la technique de l'*intentio* permettait de rendre moins ambivalent aux yeux de certains médiévaux²²². Par ailleurs, comme l'a signalé Marisa Galvez, le lien entre *intentio* et *razo* se laisse même observer très concrètement dans la poésie d'un poète tel que Marcabru²²³. Dans la chanson *Auias de chan com enan's e meillura* (PC 239,9), le troubadour se sert du vocabulaire de l'*entensa* pour tenter de

²¹⁹ Sur cette question à l'époque moderne, voir Antoine Compagnon, le chapitre intitulé « L'auteur » dans *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.

²²⁰ Stephen M. Wheeler, *Accessus ad auctores*, *op. cit.*, p. 27.

²²¹ Voir notamment Christopher J. Davis, *Scribes and singers*, *op. cit.* et Maria Luisa Meneghetti, « La forma della mediazione: le biographie trobadoriche come "accessus" agli "auctores" contemporanei », *loc. cit.*

²²² Christopher J. Davis, *Scribes and singers*, *op. cit.*

²²³ Marisa Galvez, *Songbook*, *op. cit.*, p. 80.

verrouiller l'interprétation de sa composition aux visées moralisatrices : « E Marcabru, segon s'entensa pura, / sap la razo del vers lasar e faire / si que autre no l'em pot um mot raire. (PC 239,9, str. I, v. 2-4)²²⁴ ». Comme le résume Marisa Galvez, dans ce cas-ci, « *Marcabru uses his name as cipher and mark of an auctor, and demands that his public be attentive and faithful interpreters of his messages*²²⁵ », dans une strophe qui pourrait à juste titre être vue comme un *accessus* intratextuel.

Néanmoins, certaines *razos* peuvent au contraire devenir le théâtre d'un renversement des valeurs morales et mettre de l'avant une interprétation plus qu'ambivalente pour un texte donné. Citée précédemment, la *razo* de *Can vei la Lauzeta mover* (PC 70,43), même s'il faut rappeler qu'elle est marginale, car contenue dans l'unique manuscrit catalan *Sg*, insuffle par la lecture biographique un esprit de licence érotique que le texte seul de la chanson ne laissait pas deviner de la même manière. Il convient de bien mesurer le degré de détail avec lequel le narrateur développe un érotisme du regard dans le texte, qu'on peut citer dans son intégralité cette fois-ci :

E apelava la B[ernart] « Alauzeta », per amor d'un cavalier que l'amava, e ella apelet lui « Rai ». E un jorn venc lo cavaliers a la duguesa e entret en la cambra. La dona, que·l vi, leva adonc lo pan del mantel e mes li sobra·l col, e lascia si cazer el lieg. E Bernart vi tot, car una donzela de la domna li ac mostrat cubertamen ; e per aquesta razo fes adonc la canso que dis : « Quan vei l'alauzeta mover »²²⁶.

Peut-être pourrait-on voir ici, justement, une réécriture de l'épisode biblique évoqué précédemment, dans lequel David contemplait Bethsabée dans des circonstances analogues. Mais tout comme dans la *vida* du fol empereur Peire Vidal, et contrairement à ce qu'on trouve dans la Bible même, la biographie de Bernart n'offre pas de point de vue moralisateur salvateur sur cet épisode de contemplation illicite et charnelle.

Ces effets de dissonance et d'équivoque morales n'annulent pas l'impression de monumentalité que produisent, visuellement et textuellement, les riches chansonniers de troubadours qui sont organisés par auteur et dans lesquels les biobibliographies de poètes se succèdent. Leur luxe, leur aspect soigné, le degré de systématisme avec lequel ils ont

²²⁴ Simon Gaunt, Ruth Harvey et Linda Paterson (éd.), *Marcabru, op. cit.*, p. 34.

²²⁵ Marisa Galvez, *Songbook, op. cit.*, p. 80 : « Marcabru emploie son nom comme le code et la marque d'un *auctor*, et il demande au public d'être l'interprète attentif et fidèle de son message. »

²²⁶ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 29.

changés les listes des troubadours et de leurs poèmes en de véritables monuments codicologiques destinés à traverser les âges sont à prendre – et, de fait, sont très généralement pris – comme un projet sérieux de consécration de la poésie lyrique d’oc. Autrement dit, ils exploitent tout à fait le prestige et l’*auctoritas* liés à l’objet-livre, et ce pour mieux conférer aux troubadours une envergure comparable, à bien des égards, à celles de poètes antiques. Certains commentateurs modernes ont même pu appliquer la notion de « canon » au sujet des chansonniers²²⁷, en dépit du fait que Rudolf Pfeiffer rappelait pour s’en désoler que l’emploi de ce terme pour désigner une liste d’auteurs illustres est une « catachrèse moderne » que l’érudit David Ruhnken (1723-1798) a mise au point en s’inspirant justement des *Πίνακες*²²⁸.

En revanche, on constate que la monumentalité codicologique et la légitimité indéniables acquises par les poètes de langue d’oc ne se sont pas traduites par une simple refonte de leur production dans un moule allégorique religieux tel qu’il se manifeste à la même époque dans les commentaires scolastiques. En effet, tandis qu’on observe généralement un effort de moralisation et de standardisation idéologique de la communauté troubadouresque, certaines *vidas* et *razos* préfèrent explorer un contre-discours qui met en scène les particularismes, les ambivalences et même les errances morales et poétiques de certaines figures de poètes. De tels écarts rappellent que l’application des mécanismes de légitimation codicologique propres à la biobibliographie à des figures de poètes de langue d’oc ne s’est pas soldée par un effacement complet de ce qui constituait l’originalité, voire l’ambiguïté des troubadours par rapport au modèle de l’écrivain ecclésiastique ou de l’*auctor*. Autrement dit, la réception biobibliographique du corpus lyrique des troubadours semble certes avoir été bâtie sur un rapport d’imitation de la notion d’*auctor* ; mais cette imitation n’était pas nécessairement servile. En s’invitant dans la culture livresque et la biobibliographie, les troubadours semblent avoir infléchi de leur identité propre les modèles qu’ils investissaient.

Pour résumer la manière dont les biographies de troubadours imitent tout en la modifiant la notion d’*auctor*, il peut s’avérer utile de revenir une dernière fois sur le texte de la *vida* d’Uc de Saint-Circ. Citée par certains, on l’a vu, comme une preuve de

²²⁷ Roberto Antonelli, « Il canone della lirica provenzale nel Veneto », dans Giosuè Lachin (dir.), *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, op. cit., p. 207-226.

²²⁸ Rudolph Pfeiffer, *History of classical scholarship*, op. cit., p. 204 et 207.

l'influence de la culture universitaire sur le troubadour et les biographies qu'il a écrites, la vie d'Uc a la particularité de se présenter en continuité avec l'univers scolastique et universitaire des *accessus ad auctores*. Mais force est d'admettre qu'elle raconte aussi l'histoire d'un détour, voire d'un détournement des codes de l'université :

Aquest n'Ucs si ac gran ren de fraires majors de se. E volgron lo far clerc, e manderon lo a la scola a Monpeslier. E quant ill cuideront qu'el ampires lettras, el amparet cansos e vers e sirventes e tensos e coblas, e·ls faich e·ls dich dels valens homes e de las valens domnas que eron al mon, ni eron estat.²²⁹

On le voit, le passage instaure une concurrence entre les *letras* et la production poétique des troubadours comme les *cansos* et les *vers*. De plus, au lieu de faire référence à de quelconques *auctores* ou *virii illustres* du passé, l'extrait met plutôt en valeur les *valens homes* – ainsi que des *valens domnas* – qui « eron al mon ». Dès lors, c'est bien en tant que savoir, mais un savoir mondain, récent et surtout parallèle à celui de la culture lettrée universitaire que les *cansos* et les *sirventes* sont présentées par le « biographe des troubadours ».

Or si l'on veut véritablement comprendre dans sa totalité ce phénomène de réappropriation et de redéfinition de la notion d'*auctor* par les troubadours, il s'avère nécessaire d'élargir l'analyse sur un corpus de textes issus du même mouvement général d'« autorisation livresque » des poètes lyriques d'oc que celui dont participaient les chansonniers. Il s'agit des nombreuses grammaires occitanes qui ont été produites entre 1200 et 1350²³⁰. Ces textes serviront à placer au premier plan de l'analyse la dimension proprement linguistique et grammaticale de la définition de l'*auctor*, et donc du mouvement de transformation des troubadours en des sortes d'*auctores*. Comme on le verra maintenant, les grammaires occitanes ont participé elles aussi à l'autorisation des poètes de langue d'oc et à leur accès à l'univers prestigieux de l'écriture et des autorités.

²²⁹ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *op. cit.*, p. 239.

²³⁰ Pour un survol de cette question, on se réfère habituellement à Pierre Swiggers, « Les plus anciennes grammaires occitanes : tradition, variation et insertion culturelle », dans Gérard Gouiran (dir.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. Actes du 3^e congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, sept. 1990*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes de l'Université Paul Valéry, 1992, t. I, p. 131-148. Un tableau récent, synthétique et analytique des différentes grammaires occitanes, de leur contenu, de leur localisation et de leur datation est offert dans Sarah Kay, « Occitan grammar as a science of endings », *New Medieval Literatures*, vol. 11, 2009, p. 42-44.

De la même manière que les chansonniers biographiques, les grammaires occitanes confèrent aux troubadours un statut comparable à celui de l'*auctor* qui, comme nous le verrons, est une notion qui désigne en fait l'ambassadeur d'une langue tout autant que d'une vérité. Or les grammaires en langue d'oc posent également de façon nettement plus explicite la question de l'identité linguistique et culturelle de la communauté des poètes occitans au regard des autorités anciennes et livresques auxquelles on les mesurait. En effet, ces grammaires ont la particularité de présenter les troubadours, mais également la langue dans laquelle ils s'expriment, dans un rapport de comparaison, voire de concurrence avec ce qui constituait jusqu'alors de façon quasi-exclusive la langue des *auctores* et des livres, à savoir le latin. Explorant le volet plus proprement linguistique de la (re)définition de l'*auctor*, ces grammaires semblent reconduire la même hésitation que les chansonniers biographiques, entre le désir de conférer à la langue d'oc et à ses poètes un statut épistémologique et esthétique égal au latin et à ses *auctores*, et celui de teinter d'une « couleur troubadouresque » la culture écrite, voire même le type de vérité que cette culture permettait traditionnellement d'atteindre. Essentielle à la juste compréhension de la réception des troubadours en tant qu'*auctores*, l'étude de ces grammaires possède également un rôle de premier plan dans l'économie plus générale de notre étude, puisque, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, elles ne possèdent pas d'équivalents en langue d'oïl à l'époque qui nous concerne. Elles constituent, de ce fait, un point de divergence majeur entre l'invention de l'auteur dans les manuscrits de langue d'oc et de langue d'oïl, qui sera d'ailleurs thématiqué dans les manuscrits à collections autoriales individuelles de notre corpus.

Il faut le préciser, l'histoire des traités poétiques et grammaticaux composés au sujet de la langue et de la lyrique d'oc est légèrement plus étalée dans l'espace et dans le temps que celle du corpus des biographies de troubadours ou encore des chansonniers. Elle participe cependant à n'en pas douter d'un même mouvement de monumentalisation et d'institutionnalisation des troubadours et de leur poésie au sein de la culture livresque. Dès la fin du XII^e siècle, Raimon Vidal de Besalú compose ses *Razos de trobar*²³¹ en

²³¹ John H. Marshall (éd.), *The Razos de trobar and associated texts*, Londres, Oxford University Press, coll. « University of Durham Publications », 1972.

Catalogne, dans lesquelles il tente de légiférer l'art de *trobar* en comparant notamment la variante limousine de l'occitan à la langue latine. Dans ce texte, Raimond appuie sa démonstration sur des citations de troubadours tels que Peirol, Bernart de Ventadorn ou Peire Vidal, qu'il nomme explicitement comme les auteurs de leurs vers. L'autre traité considéré comme étant fondateur de la grammaire occitane est le *Donatz proensals*, composé dans le Veneto en 1240 par un dénommé Uc Faidit, en qui il faudrait reconnaître Uc de Saint-Circ²³². Si Uc Faidit était bel et bien Uc de Saint-Circ, il illustrerait personnellement le caractère profondément interrelié de l'avènement des chansonniers biographiques de troubadours et celui des grammaires occitanes.

Quoiqu'il en soit, le *Donatz proensals* tire son titre et son modèle de l'auteur de l'*Ars minor* Aelius Donatus (IV^e siècle) – l'un des maîtres de saint Jérôme et l'auteur de l'un des traités de grammaire qui, avec ceux de Priscien, constituaient le socle de l'enseignement grammatical médiéval²³³ –, et s'efforce d'exposer les « oit partz que om troba en gramatica [en latin] troba om en vulgar provençal, zo es: nome, pronome, verbe, adverbe, particip, conjunctios, prepositios et interjetios ». Puis au tournant des XIII^e et XIV^e siècles se succèdent très rapidement, en Sardaigne, en Catalogne, en Italie et même à Majorque non moins de six traités grammaticaux ou poétiques en langue d'oc, avant que, entre 1330-1341, émane du fameux consistoire toulousain du *Gai Saber* le texte intitulé *Las leys d'Amours*, véritable somme de l'art et de la langue des troubadours qui s'ouvre à l'encyclopédisme scientifique par le biais de la grammaire²³⁴.

Certains des traités mentionnés paraissent placer la question de l'auteur au cœur de leur démarche, au regard de la grande considération avec laquelle ils traitent la paternité littéraire des troubadours. Sarah Kay a ainsi analysé en détail la place prépondérante des citations de troubadours des *Razos de trobar* de Raimon Vidal et de

²³² John H. Marshall (éd.), *The "Donatz proensals" of Uc Faidit*, Londres, Oxford University Press, coll. « University of Durham Publications », 1969.

²³³ Sur Donat, son texte, sa tradition manuscrite médiévale ainsi que ses liens avec Jérôme, voir Louis Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude et édition critique*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Documents, études et répertoires publiés par l'IRHT », 1981. Voir aussi *Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besaudun (XIII^e siècle)*, éd. par François Guessard, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1868].

²³⁴ Sarah Kay, « Occitan grammar as a science of endings », art. cit. ; Pierre Swiggers et Nico Lioce, « Grammaire, culture et réalité dans les *Leys d'Amors*: la vision grammaticale du monde », dans Rosana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella (éd.), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association International d'Études Occitanes. Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002*, Rome, Viella, 2003, p. 675-684.

ses imitateurs subséquents, et de la manière dont elles fondent une sorte de « science grammaticale troubadouresque » à partir de la parole de poètes nommés individuellement²³⁵. Dans ces textes, la poésie des troubadours, qui est souvent citée par petits blocs textuels de deux vers, peut par exemple être utilisée pour illustrer la manière dont un poète a « falli » par rapport à des règles (des *razos*) de poétique ou de grammaire²³⁶. Elle peut aussi servir, à l'inverse, à cautionner un usage ou à illustrer l'excellence d'une formulation particulière dans l'art plus général de *trobar*, en consacrant une attention extrêmement méticuleuse à la morphologie des rimes, par exemple²³⁷. Ce qui se dégage donc de l'examen de ces traités, c'est à la fois l'impression que la poésie des troubadours est subordonnée à l'établissement des règles de l'occitan, et celle que la paternité et l'autorité poétiques des troubadours font l'objet d'un grand respect. Sur ce dernier aspect, il est à noter qu'un tel respect s'observe d'ailleurs dans toute une partie de la littérature occitane médiévale non-lyrique. En effet, les travaux de Françoise Vieillard ont bien illustré, par exemple, de quelle manière même des textes tels que le roman de *Flamenca* (fin XIII^e siècle) cautionnent la parole du narrateur en citant des troubadours nommés individuellement comme de véritables autorités²³⁸.

Outre ce lien rhétorique de « garants du discours » que de tels textes confèrent aux troubadours, l'affinité des grammaires occitanes avec l'univers des *auctores* est frappant, lorsqu'on sait de quelle manière, selon une alliance datant encore une fois de la période hellénistique, l'étude des *auctores* (païens et chrétiens) a justement servi de socle à l'apprentissage de la grammaire, le premier et le plus fondamental des sept arts libéraux qui, jusqu'au XII^e siècle au moins, fondaient la connaissance médiévale²³⁹. Dans une logique de propédeutique menant à terme à la quête des différentes formes du savoir, la grammaire orientait l'étude des *auctores* individuels et de leur parole vers un

²³⁵ Voir Sarah Kay, « Occitan grammar », art. cit., ainsi que « Rhyme and reason. Quotation in Raimon Vidal de Besalú's *Razos de trobar* and the grammars of the Vidal tradition », *Parrots and Nightingales*, op. cit., p. 27-41.

²³⁶ Sarah Kay, « Rhyme and reason... », loc. cit., p. 36.

²³⁷ *Idem*

²³⁸ Françoise Vieillard, « Auteur et autorité dans la littérature occitane médiévale non lyrique », dans Michel Zimmerman (dir.), *Auctor et auctoritas*, op. cit., p. 386-389. Voir aussi les quelques remarques d'Anne Ibos-Augé sur la question des citations de troubadours dans Anne Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIII^e et XIV^e siècles*, Berne-Berlin-Bruxelles-Francfort-New-York-Oxford-Vienne, Peter Lang, coll. « Varia musica », 2012, vol. 1, p. 20-22.

²³⁹ Voir par exemple Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne*, op. cit., p. 92 et sq.

apprentissage de la correction de la langue. Cet apprentissage était lui-même arrimé à « l'élucidation des textes sacrés » et plus généralement à la quête de « la vérité qui s'y trouve enfermée²⁴⁰ », comme le résume Irène Rosier. La pratique des *accessus ad auctores*, les techniques d'attribution et d'analyse textuelle liées à la biobibliographie, de même que l'établissement d'un cursus d'auteurs consacrés et autorisés étaient arrimés à cet objectif de juste assimilation de la grammaire²⁴¹. Il s'agit donc là d'une dimension supplémentaire et essentielle de la notion d'*auctor* : garant de la véracité et de l'authenticité d'un discours, l'*auctor* est également le représentant et l'ambassadeur de la langue dans laquelle ce discours est formulé.

Or dans le contexte médiéval, par un effet de combinaison avec le prestige de l'antiquité et de valorisation de la tradition évoquées précédemment, l'organisation des savoirs telle qu'elle s'observe jusqu'au XII^e siècle au moins arrime de façon quasi-systématique l'étude des *auctores* à une étude de la langue latine²⁴². Irène Rosier synthétise ainsi en quelques mots la dimension proprement linguistique et « philologique » de l'étude des *auctores* et de la grammaire latine dans toute la première partie du Moyen Âge au moins :

La tradition philologique définit la grammaire comme méthode qui permet d'étudier les bons auteurs, Cf. par exemple Denys le Thrace (1^{er} siècle av. J.C.) : « la grammaire est la connaissance empirique des expressions les plus courantes chez les poètes et les prosateurs ». La tradition scolaire médiévale, jusqu'au XI^e siècle se rapproche de la tradition philologique antique en ce que son but est d'apprendre le latin, nécessaire à la lecture et à l'interprétation, moins des textes des auteurs classiques que des textes religieux.²⁴³

Même si notre étude se concentre justement sur les remises en causes par la littérature de langue vernaculaire de l'hégémonie culturelle du latin, on peut rappeler une fois de plus le caractère central de la langue latine dans l'apprentissage de la grammaire. Le latin demeurait la principale langue d'accès, dans l'Europe chrétienne médiévale, aux textes religieux, aux textes des pères de l'Église, tandis qu'il continuait de faire rayonner, grâce

²⁴⁰ Irène Rosier, *La Grammaire spéculative des Modistes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983, p. 13.

²⁴¹ Alastair Minnis, *Medieval theory of authorship*, *op. cit.*, p. 3 ; Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne*, *op. cit.*, p. 408-414.

²⁴² Pour un résumé de cette question, voir notamment Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne*, *op. cit.*, p. 64 et sq.

²⁴³ Irène Rosier, *La Grammaire spéculative des Modistes*, *op. cit.*, p. 23.

à l'herméneutique allégorique, le prestige des *auctores* païens antiques. Dans un tel contexte, comment comprendre l'avènement des traités grammaticaux occitans ?

Comme on le verra à présent, même si elle a peut-être pu paraître étrange, contradictoire, voire risible aux yeux d'un certain public²⁴⁴, l'idée de *Razos de trobar* et de grammaires fondées sur l'auctorialité et l'autorité des troubadours pose les fondements d'un véritable face-à-face avec les *auctores*, face-à-face qui est formulé ici explicitement dans les termes linguistiques d'une mise en comparaison de la langue d'oc avec la langue latine. Cette comparaison ne se laisse pas résumer à la simple subordination d'une jeune « langue folle » (l'occitan) par rapport à une « langue sage » dotée du prestige de l'antiquité (le latin), pour reprendre l'expression mise au point par Michel Banniard²⁴⁵. Le changement de l'occitan en langue de grammaire – c'est-à-dire en langue de savoir – confirme l'acquisition d'un statut véritablement exceptionnel dont témoigne, entre autres, l'étalement territorial des grammaires au-delà de l'Occitanie (Catalogne, Veneto, Italie et France méridionales), que les explications sociopolitiques expliquent certes, mais n'épuisent pas entièrement. Cependant, du fait que la question du sens exact à donner à ce prestige reste par ailleurs complexe et chargée d'une forte valeur politique et polémique à l'époque contemporaine²⁴⁶, nous ne ferons que revenir prudemment sur quelques-unes des hypothèses avancées à leur sujet par les médiévistes.

On rappellera dans un premier temps les divers facteurs contextuels qui peuvent expliquer « concrètement » l'apparition de certains de ces textes et leur étalement dans l'espace. Au même titre que les *vidas*, les *razos* et les chansonniers du *Veneto* ou de Catalogne, ces grammaires sont entre autres la conséquence de l'exil de la communauté troubadouresque suite à la croisade contre les Albigeois. Elles sont aussi le fruit de vellétés territoriales de la Catalogne en la personne d'Alphonse II (roi de 1162 à 1196) qui adopte au XII^e siècle l'occitan comme langue de culture, avec comme objectif de

²⁴⁴ Sarah Kay, « Rhyme and reason... », *loc. cit.*, p. 27.

²⁴⁵ Michel Banniard, « Langue sage et langue folle dans le *Sponsus* (XII^e siècle) : sur un mythe contemporain du rapport latin / roman au Moyen Âge », dans *Amb un fil d'amistat. Mélanges offerts à Ph. Gardy*, Toulouse, 2014, p. 127-138.

²⁴⁶ Sur cette question, voir Sophie-Anne Leterrier, « Troubadours et trouvères – un dialogue nord-sud ? », *Revue du Nord*, vol. 2-3, n° 360-361, p. 441-457.

s'accaparer la Provence²⁴⁷. Composés majoritairement en dehors des terres d'oc, ces traités constituent peut-être avant toute chose des sortes de manuels destinés à des locuteurs italiens et catalans désireux de connaître et de reproduire en langue d'oc la poésie des troubadours.

Toutefois, ces considérations politiques ou pratiques n'entrent pas en contradiction avec le fait que les grammaires et les traités occitans renforcent et confirment une sorte d'autorité déjà acquise au siècle précédent par la langue d'oc et ses poètes. Pour Geneviève Hasenohr, par exemple, ces textes sont bel et bien la conséquence d'un « souci de perpétuer la renommée d'une poésie lyrique et le prestige d'une langue – la langue d'oc – dont l'éclat rayonna sur toute l'Europe au XII^e siècle²⁴⁸ ». Si elle est particulièrement hyperbolique, une telle remarque a le mérite d'expliquer l'apparition des traités grammaticaux et la transformation des troubadours en *auctores* dignes de figurer dans les livres comme la conséquence d'une popularité à la fois conséquente et durable, obtenue au fil des décennies par une lyrique en langue d'oc indissociable de ses ambassadeurs, les troubadours. Datant de 1322, la citation assez célèbre d'Aimeric de Péguilhan contenue dans le *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud tend à suggérer que les troubadours et leur poésie semblaient avoir été auréolés d'un prestige qu'avait augmenté le passage des ans :

Bens es vers senes falhensa,
segon quez a dig n'Aimerics
que fo tengutz entre·ls antics
trobadors per un dels melhors,
que, per obra d'ueilhs, est' amors,
maintas vegadas, s'escompren (*Breviari*, v. 29403-29408)²⁴⁹

Cité comme un *auctor*, Aimeric fait partie de ces *antics trobadors* qui représentent tout à la fois, dans cet extrait, les notions d'excellence, d'ancienneté et de respectabilité qui dénotent effectivement l'idée d'un « rayonnement » comparable, dans une certaine

²⁴⁷ Sarah Kay, « Occitan grammar as a science of endings », art. cit., p. 40-41. L'auteure cite Linda M. Paterson, *The World of the troubadours: medieval Occitan society, c. 1100-1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 3 et p. 95-96.

²⁴⁸ Geneviève Hasenohr, « Un *Donat* de dévotion en langue d'oc du XIII^e siècle : le *Liber divini amoris* », dans Geneviève Hasenohr, *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XVI^e siècle). Assemblés et revus avec la collaboration de Marie-Clothilde Huber, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2015, p. 298.

²⁴⁹ Cité dans Sarah Kay, *Parrots and nightingales*, op. cit., p. 144.

mesure, à celui des anciens auteurs latins. Dans la continuité de ces remarques, il convient dès lors de se demander de quelle façon ce prestige des troubadours, de leur poésie et de leur langue a pesé dans le processus de dialogue avec le latin et ses *auctores* qu’installeraient les grammaires occitanes.

La réponse à cette interrogation dévoile une réalité analogue à celle qu’on devinait déjà avec les *vidas* et les *razos* : les grammaires occitanes se revendiquent explicitement de modèles latins et livresques d’autorité, tout en se laissant imprégner de certaines des particularités générées par la lyrique troubadouresque. Autrement dit, si ces traités affirment que langue d’oc peut, tout comme le latin, faire l’objet d’une grammaire dont les règles sont cautionnées par des troubadours changés en *auctores*, la nature du savoir qu’il devient possible d’explorer dans cette langue vulgaire est sensiblement distincte de celui auquel on peut accéder en latin. Ce qui semble apparaître suite à l’examen de certaines grammaires occitanes, c’est que la vérité dont les troubadours sont les *auctores*, c’est-à-dire les garants, n’est peut-être pas tout à fait la même que celle à laquelle on se préparait à accéder par l’étude des auteurs de langue latine.

Il existe pourtant une véritable prétention à l’universalisme de la vérité dont certaines grammaires occitanes au moins se veulent la porte d’entrée. Comme l’a observé Sarah Kay²⁵⁰, Raimon Vidal, par exemple, universalise la valeur du *trobar*, comme en témoigne son prologue, qui transcende à la fois les frontières des religions, des classes, du mal et du bien :

Totas genz cristianas, iusieuas et sarazinas, emperador, princeps, rei, duc, conte, vesconte, contor, valvasor, clergue, borgues, vilans, paucs et granz, meton totz iorns lor entendiment en trobar et en chantar, o q’en volon trobar o q’en volon entendre o q’en volon dire o qu’en volon auzir [...]. Et tuit li mal e-l ben del mont son mes en remembransa per trobadors. Et ia non trobares mot [ben] ni mal dig, po[s] trobaires l’a mes en rima, qe tot iorns [non sia] en remembranza, qar trobars et chantars sont movementz de totas galliardias.²⁵¹

Devant le caractère pour le moins vaste de « l’appel du *trobar* » Sarah Kay se demande alors si Raimon Vidal, de même que son successeur catalan Jofre de Foixà (*Regles de*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 29-30 et « Occitan grammar as a science of endings », art. cit., p. 39.

²⁵¹ John H. Marshall (éd.), *The Razos de trobar*, op. cit., p. 2.

Trobar, fin XIII^e siècle)²⁵² ne confèreraient pas à l'occitan une valeur épistémologique égale au latin pour accéder à une sorte de « grammaire universelle » recherchée par les philosophes et théologiens de l'époque. L'hypothèse, séduisante, mérite d'être explorée. Elle touche en fait à la question du changement progressif de paradigme dans la fonction et la signification de la science grammaticale, un mouvement plus ou moins contemporain de l'avènement des grammaires occitanes.

Dans sa démonstration, Sarah Kay explique ainsi que, dans les écoles puis les universités des XII^e et XIII^e siècles, « *the impetus to theorize Latin grammar came from contemporary interest on the nature and status of universals, and the prospect of finding them reflected in grammatical structure*²⁵³ ». Par cette formulation, la médiéviste renvoie à l'avènement, à partir du XII^e siècle, d'une grammaire dite « spéculative » qui a la particularité de ne plus être « une étude du latin, mais une étude de la science grammaticale²⁵⁴ » comme le rappelle Irène Rosier.

Parallèlement à l'apprentissage des *auctores* et à l'analyse textuelle, il se développe dans les universités un discours plus proprement dialectique et logique qui porte sur la nature et le statut des universaux²⁵⁵. Emblématisée notamment par l'université de Paris, d'inspiration aristotélicienne, cette grammaire modiste et logique s'opposerait apparemment à la grammaire « philologique » des *auctores* telle qu'on la pratiquait à l'école cathédrale d'Orléans²⁵⁶. Tout en constatant que les grammaires occitanes traitent parfois les troubadours comme des autorités latines, Sarah Kay se demande alors si, par l'entremise d'une poésie présentée comme étant « *in principle universal* », l'occitan n'aurait pas été arrimé à cette quête des universaux pour devenir un

²⁵² *Ibid.*, p. 56-98.

²⁵³ Sarah Kay, « Occitan grammar as a science of endings », art. cit., p. 59 : « Le geste qui consistait à théoriser la grammaire latine était motivé par l'envie, propre à cette époque, de connaître la nature et le statut des universaux, ainsi que par la perspective d'en trouver le reflet dans les structures grammaticales. »

²⁵⁴ Irène Rosier, *La Grammaire spéculative des Modistes*, op. cit., p. 23.

²⁵⁵ Pour un survol de la question et sur l'usage de la prédication et de la grammaire dans le contexte philosophique de la querelle des universaux, l'étude de référence sur la question demeure Alain de Libera, *La Querelle des universaux*, op. cit. On se référera aussi à Irène Rosier, *La Parole comme acte. Sur la grammaire et la sémantique au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, coll. « Sic et non », 1994.

²⁵⁶ Cette opposition entre Paris et Orléans fait l'objet d'un poème que nous analysons au chapitre 6, à savoir la *Bataille des .vii. ars* d'Henri d'Andéli. Alastair Minnis a pour sa part fortement remis en question cette opposition trop tranchée. Voir *Medieval theory of authorship*, op. cit., p. 3.

« gateway to certain forms of knowledge²⁵⁷ ».

En faveur de cette lecture, on constate que les *Regles de Trobar*, de Jofre de Foixà, où abonde le vocabulaire aristotélicien et scholastique, offre, jusque dans les exemples choisis, d'indéniables similitudes avec le discours sur les universaux qui embrasaient les universités à la même époque :

Primerament devetz saber que totes les causes qui son nomenades e han sustancia, axi com *Deus, angles, reys, comtes, duchs, cavallers, viles, terres, Iohans, Raymons, ayres, fusters, freners*, e d'autres motz qu'en hi a sens nombre, cove a far que aquestas coses, les quals son appellades nomen, haien alguna natura o algun acte o algun accident o alxuna causa qui lo[r e]s aiustada ; aquella axi mateex appellada nomen.²⁵⁸

Des exemples de termes employés (Dieu et les anges) jusqu'au vocabulaire philosophico-grammatical invoqués (substance, accidents), on observe une affinité avec les termes de la logique et de la philosophie aristotéliennes qui, comme l'a notamment étudié Serge Lusignan dans le contexte de la France du Nord²⁵⁹, ont effectivement infiltré la pensée grammaticale spéculative dans les universités européennes à partir du début du XIII^e siècle²⁶⁰.

De plus, Alain de Libera rappelle que c'était bien à la question de la grammaire universelle, c'est-à-dire à « l'identité des concepts chez tous les hommes, fondée sur l'identité des choses pour tous les hommes », et non « à la diversité des écritures et des langues²⁶¹ » que s'attelaient les logiciens scholastiques de cette époque – et ce, qu'ils aient été nominalistes ou réalistes²⁶². D'après Alain de Libera, avant le XIV^e siècle et la « révolution occamienne », on employait le « triangle sémiotique » issu du *De interpretatione* d'Aristote pour rendre compte philosophiquement du caractère conventionnel des mots écrits et parlés, ainsi que de la capacité de ces mots à signifier des

²⁵⁷ Sarah Kay, « Occitan grammar as a science of endings », art. cit., p. 59 : « Une porte d'entrée vers certaines formes de savoir. »

²⁵⁸ John H. Marshall (éd.), *The Razos de trobar*, op. cit., p. 66.

²⁵⁹ Serge Lusignan, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris-Montréal, Vrin-Presses de l'Université de Montréal, 1986 ou encore « Le français et le latin aux XIII^e-XIV^e siècles : pratique des langues et pensée linguistique », *Annales*, vol. 42, n° 4, 1987, p. 955-967.

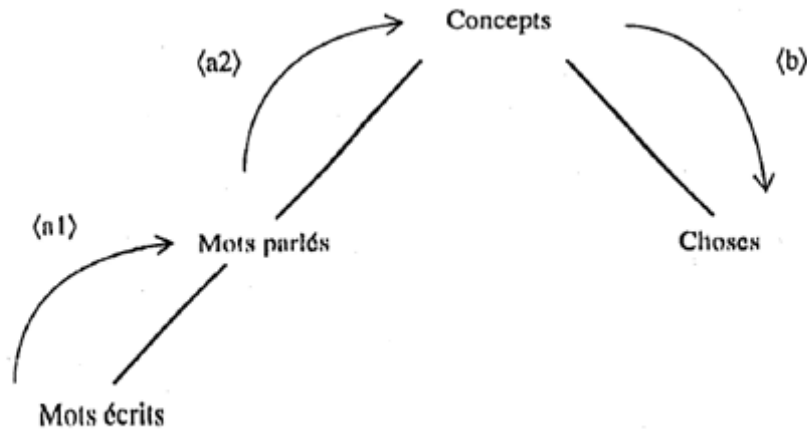
²⁶⁰ Alain de Libera, *La Querelle des universaux*, op. cit.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 353.

²⁶² *Idem*

concepts qui, eux, étaient engagés dans un rapport « naturel » avec les choses²⁶³ (Cf. graphique I) :

Graphique I : triangle sémiotique aristotélicien (d'après Alain de Libera)²⁶⁴



D'un point de vue strictement philosophique, il n'y avait donc pas d'opposition de principe à ce que l'occitan, langue conventionnelle, puisse rendre compte d'une même grammaire universelle que le latin.

En outre, même sans le concours de la grammaire spéculative, l'hégémonie du latin en tant que langue du savoir et de l'écriture que nous décrivions plus haut n'était pas entièrement incontestable, et ce malgré le poids de la tradition et du conservatisme. Sans anticiper les développements à venir sur l'avènement d'une autre langue vernaculaire au statut livresque, à savoir le « roman », on peut par exemple signaler la manière dont Francis Gingras a synthétisé pour sa part comment « l'Occident chrétien s'édifie [...] sur une culture de la traduction dont vont bénéficier les langues vernaculaires européennes pour justifier leur prétention à devenir assez tôt des langues d'écriture à part entière²⁶⁵ ». Le médiéviste cite notamment saint Jérôme, lui-même traducteur de la Vulgate vers le latin, qui justifiait le recours à la traduction et l'adaptation des textes sacrés par cette

²⁶³ Pour un survol des autres sources employées pour penser la relation des mots aux signes et aux choses, tels le *De doctrina christiana* d'Augustin, voir Irène Rosier, « Nature et convention. Actes et signes », *La Parole comme acte*, op. cit., p. 85 et sq.

²⁶⁴ *Idem*

²⁶⁵ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 123.

formule : « la divergence n'est que dans les mots, l'accord est dans l'unité de l'esprit²⁶⁶ ». Bien que le latin ait très généralement constitué la langue de la liturgie et de la quête du savoir durant tout le Moyen Âge, il n'a donc jamais véritablement constitué « une fin en soi²⁶⁷ » pour les institutions de pouvoir et de savoir de la Chrétienté médiévale européenne, de sorte qu'il existait une certaine disposition culturelle à ce que les croyants accèdent d'abord dans un latin humble, puis dans *leur* propre langue aux vérités abstraites et spirituelles du christianisme²⁶⁸.

Toutefois, les avis diffèrent sur l'ampleur de cette ouverture des institutions religieuses aux langues vernaculaires, et ce notamment parce que ces idiomes n'ont pas été traités de façon particulièrement claire ni univoque par l'Église, qui oscillait entre une ouverture au vulgaire et une compartimentation de celui-ci²⁶⁹. De fait, ni le triangle sémiotique aristotélicien, ni les justifications qui, telles celles de saint Jérôme, ont pu légitimer les langues vernaculaires telles que l'occitan dans leurs tentatives de se hisser au rang de langue d'écriture et donc d'autorité ne doivent bien sûr éclipser le fait qu'une telle « autorisation livresque » de la langue et de la poésie des troubadours a pu être perçue comme un événement (en plusieurs temps) doté d'une forte charge symbolique, voire comme une véritable conquête.

D'autre part, comme on le verra plus loin lorsqu'on évoquera les liens troubles entre grammaire et langue d'oïl, Serge Lusignan a précisément interprété l'avènement de la grammaire « modiste », aristotélicienne et universelle au XIII^e siècle comme un frein à la constitution de grammaires de langue d'oïl à cette époque²⁷⁰. En fait, le médiéviste met en opposition la grammaire davantage classique et « orléanaise », fondée sur l'étude des *auctores* anciens et cette grammaire logique et spéculative aristotélicienne, centrée sur la recherche des causes du langage, qui aurait rendue beaucoup moins justifiée, d'un point de vue épistémologique, l'étude des langues vernaculaires qui bénéficiaient déjà d'un

²⁶⁶ Cité dans *Ibid.*, p. 122.

²⁶⁷ *Idem*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 119-127.

²⁶⁹ Voir par exemple Serge Lusignan, *Parler vulgairement*, *op. cit.* et « La résistible ascension du vulgaire : persistance du latin et latinisation du français dans les chancelleries de France et d'Angleterre à la fin du Moyen Âge », *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 117, n° 2, 2005, p. 471-508. Le médiéviste se concentre cependant sur la langue d'oïl.

²⁷⁰ *Idem*

statut incertain aux yeux des universitaires²⁷¹. Quoiqu'il en soit de la justesse de ces suppositions concernant la langue d'oïl, les grammaires occitanes, qui semblent aspirer tout à la fois à la grammaire universelle de type « modiste » et à l'étude des troubadours comme des *auctores* selon une formule dite « orléanaise », suggèrent un autre parcours pour la langue d'oc et ses poètes. En fait, on décèle dans les grammaires occitanes un art de conjuguer l'universalité de l'appel du *trobar* à des impératifs propres à la poésie de langue d'oc des troubadours.

C'est là toute l'ambivalence de la démarche qui semble être aux sources de la composition de ces grammaires occitanes, qui prétendent tout à la fois à une science universelle *au même titre que le latin* et à une science propre au vernaculaire, profondément influencée par la poésie des troubadours. À cet égard, Sarah Kay, tout en suggérant que les *Razos de trobar* tentent de s'arrimer à la grammaire universelle, souligne également que les traités occitans ont cherché à changer la poésie des troubadours en un portail vers « *certain forms of knowledge* », c'est-à-dire un savoir « spécialisé ». Or les traités grammaticaux constituent aussi le *trobar* en un pôle de savoir doté d'une certaine autonomie, de ses propres figures d'auteurs et de ses propres mécanismes d'autorisation.

Dans un autre registre, Geneviève Hasenohr a poussé beaucoup plus loin l'hypothèse selon laquelle la langue des troubadours a pu être perçue comme un mode de transmission de vérités universelles (chrétiennes), mais profondément teintées d'une couleur à la fois locale et « amoureuse ». Pour soutenir son propos, la médiéviste a attiré l'attention sur le *Liber divini amoris*, un traité de dévotion composé en langue d'oc durant la deuxième moitié XIII^e siècle, et revendiquant « un lien métaphorique avec le manuel de base de l'enseignement du latin, l'*Ars minor* du grammairien Donat²⁷² ». Dans ce traité-là, il ne s'agit plus de comprendre les règles du *trobar*, ni même de citer les troubadours comme des *auctores*, mais bien d'initier le lecteur – ou peut-être dans ce cas-ci la lectrice²⁷³ – en langue d'oc aux différentes subtilités du latin qui doivent, à terme, favoriser la vie contemplative et religieuse. On peut reproduire ici les conclusions que Geneviève Hasenohr formule au terme d'une analyse minutieuse de la manière dont ce

²⁷¹ *Idem*

²⁷² Geneviève Hasenohr, « Un *Donat* de dévotion... », art. cit., p. 283.

²⁷³ Sur cette question, voir *Ibid.*, p. 284.

traité évacue les modèles textuels théologiques traditionnels et septentrionaux pour mieux véhiculer « une spiritualité mystique ancrée en pays d’Oc²⁷⁴ ». En comparant le texte qu’elle étudie au *Leys d’amors* toulousain, Geneviève Hasenohr suggère très fortement que le choix du *Liber divini amoris* fonderait, à l’instar du texte issu du Consistoire du Gai Savoir, l’ensemble de sa grammaire contemplative et mystique sur le verbe *amar* :

Dans les *Leys d’amors*, la description de la langue, dont les linguistes modernes relèvent « l’ancrage ontologique », est précédée d’un enseignement sur Dieu et la Trinité. Et la charnière autour de laquelle s’articulent grammaire et théologie est l’analyse du mot *amor*, comme dans le *Liber divini amoris* grammaire et mystique conjuguent le verbe *amar*. On serait bien en peine de trouver une propédeutique équivalente à la grammaire du français, dont les théoriciens, un siècle plus tard, ne sauront produire que de très techniques *Règles de seconde rhétorique* : les troubadours de Toulouse avaient placé d’emblée leur entreprise sous le signe de l’amour.²⁷⁵

Or il est à noter que de telles conclusions sont en fait la prolongation des recherches plus vastes de la médiéviste concernant un particularisme religieux occitan qui proposerait une « vie chrétienne vivifiée par l’amour²⁷⁶ », et dont la poésie et la langue occitanes seraient le miroir. Sans avoir à infirmer ou à confirmer cet argumentaire, qui dépasse de loin le champ de la présente étude²⁷⁷, on peut se contenter d’en reconduire l’interrogation fondamentale : l’art et la langue des troubadours auraient-ils ainsi infléchi les voies d’accès grammaticales aux vérités théologiques ?

L’analyse a permis de définir la conception biobibliographique de l’auteur – ou de l’auctor – comme un nom propre, doté d’une profondeur biographique apposé à un groupe de textes et comme le garant monumental et livresque des valeurs et des vérités d’une collectivité donnée. Au-delà de cette définition structurelle, les grammaires de l’occitan, de même que des « Donats spirituels » occitans tels que le *Liber divini amoris* exhumé par Geneviève Hasenohr permettent de mieux cerner certains aspects de la spécificité des valeurs et des vérités de ce qui constitue la « communauté

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 292.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 299.

²⁷⁶ Geneviève Hasenohr, « Le christianisme méridional au miroir de sa littérature (XIII^e-XIV^e siècles) », dans Geneviève Hasenohr, *Textes de dévotion...*, *op. cit.*, p. 276.

²⁷⁷ Sur cette question, et sur les réseaux de dépendance et d’influence mutuelles entre une « spiritualité de l’amour » et la lyrique courtoise profane dans le champ beaucoup plus vaste de la culture occidentale médiévale, on consultera par exemple Damien Boquet et Pyroska Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l’Occident médiéval*, Paris, Seuil, coll. « L’Univers historique », 2015.

troubadouresque », dont chaque poète individuel peut devenir le garant et l'ambassadeur.

Nous avons vu que, dans le cas des *vidas* contenues dans les chansonniers monumentaux tels que *I* et *K*, notamment, ces idéaux ont pu être remodelés à l'occasion sur ceux, d'inspiration apparemment stoïcienne et féodale tout à la fois, d'une caste de princes vénètes et de leur entourage militaire, géographiquement et idéologiquement éloignées de la poésie des premiers troubadours. C'est dans cette perspective que nous avons analysé de quelle manière des auteurs jugés comme étant « problématiques », comme par exemple Guilhem IX, ont vraisemblablement fait l'objet d'une censure dans certains chansonniers, et ce pour mieux garantir l'autorité et la respectabilité de l'ensemble des troubadours. Mais on n'en décèle pas moins la présence de ce qu'on pourrait nommer un « substrat troubadouresque » qui n'est certes pas homogène, mais dont le prestige et le pouvoir d'attraction ont nécessairement eu un impact sur la manière dont on a pu, par la suite, encadrer et « autoriser » la lyrique d'oc.

À cet égard, Geneviève Hasenohr a-t-elle raison de suggérer, par exemple, l'existence d'une sorte de « particularisme amoureux » de la langue d'oc qui, même changée en outil de contemplation théologique, n'en teinterait pas moins d'une couleur locale et « amoureuse » les modes traditionnels d'accès à la vérité de Dieu ? Il serait malaisé de trancher définitivement sur une question aussi vaste et polémique. Mais de fait, si les troubadours peuvent être comparés à des *auctores* et leur langue au latin, ils restent des poètes de langue vernaculaire dont le prestige demeure relativement neuf vis-à-vis des *auctores* latins les plus anciens et les plus reconnus. Ils demeurent de surcroît des auteurs de chansons d'amour. Et même dans les manuscrits les plus moralisateurs et moralement orthodoxes, les biographies de troubadours se focalisent tout de même sur des récits de poètes et de poétesses prises dans des situations de commerce amoureux illicite.

Enfin, au modèle du *De viris illustribus*, s'ajoutent également, plusieurs décennies avant Boccace et son *De claris mulieribus*, le cas des *valens domnas*, c'est-à-dire des figures de dames destinées à accueillir en silence la parole et le regard amoureux des poètes, certes, mais aussi des trobairitz, dotées d'une profondeur biographique, d'une voix et d'un corpus de poèmes. Conservées, au milieu des troubadours, dans des manuscrits monumentaux tels que *I* et *K*, les cinq *vidas* de trobairitz (Tibors, Comtessa de

Dia, Azalais de Porcairagues, Castelloza et Lombarda) possèdent assurément un statut minoritaire et exceptionnel (d'un point de vue numérique au moins) qui a suscité bon nombre d'interprétations contradictoires et parfois véhémentes²⁷⁸. Ne peut-on pas les voir comme constituant l'une des originalités supplémentaires de la communauté troubadouresque qui, au regard des *auctores* et des *hommes illustres* de Jérôme et de la culture scolastique médiévale²⁷⁹, rappellent une fois de plus ce qu'il y a d'original dans le geste qui consiste à générer, par les mécanismes de la biobibliographie, une liste monumentale dédiée aux illustres amantes-poétesses et amants-poètes occitans ?

Ainsi donc, en articulant les caractéristiques d'une « matrice éditoriale » ancienne permettant de penser concrètement la fonction-auteur et en étudiant sa manifestation contingente dans les biographies de troubadours, on aura tout d'abord entrepris de nuancer la perception critique selon laquelle les *vidas* et les *razos* annonceraient tout simplement l'avènement de la « subjectivité littéraire », voire d'une conception livresque, moderne et romantique de l'auteur qui s'observerait également en langue d'oïl durant le Moyen Âge central. Sans tomber dans le piège d'un comparatisme universalisant qui gommerait les nombreuses spécificités de l'importation du modèle biobibliographique d'auctorialité en contexte troubadouresque, nous aurons cherché à mettre en lumière, dans un premier temps, la manière dont la lecture du type « la vie et l'œuvre » véhiculée par les *vidas* et les *razos* se présente surtout en dialogue avec une certaine conception de l'auteur à la fois antique, monumentale, livresque et « autorisée », proche de l'*auctor* latin.

On peut résumer ici dans une perspective définitoire les différentes facettes structurelles de la conception de l'auteur que véhicule la biobibliographie. D'un point de vue éditorial, tout d'abord, l'auteur est une entité textuelle dont le nom sert à fédérer une

²⁷⁸ Magda Bogin, *Les femmes troubadours*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « femmes », 1978 et Matilda Tomaryn Bruckner, Laurie Shepard, Sarah White (éd.), *Songs of the women troubadours*, *op. cit.* Pour une analyse détaillée ainsi qu'un état de la question, on pourra aussi consulter, Pierre Bec, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 22, n° 87, 1979, p. 235-262 ; Sarah Kay, *Subjectivity...*, *op. cit.*, p. 84 et sq. et, plus récemment, Martine Jullian, « Images de Trobairitz », *Clio*, vol. 25, 2007 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/clio/3231#quotation> Consulté le 8 avril 2019.

²⁷⁹ Bien qu'il ne faille pas non plus minimiser la présence d'un peu plus de 150 femmes s'étant illustrées dans l'écriture latine religieuse du I^{er} au XV^e siècle, comme en témoigne l'ouvrage d'Andre Kadel, *Matrology: a bibliography of writings by christian women from the first to the fifteenth centuries*, New York, Continuum, 1995.

série de textes qui lui sont attribués par le lectorat selon des critères à la fois « internes » (cohérence biographique, cohérence stylistique, etc.) et « externes » (bienséance, conformité avec un certain programme idéologique, etc.). Ces critères externes d'attribution sont liés à la dimension épistémologique, morale et collective de l'auteur, que résume bien la notion latine d'*auctor* : l'*auctor* est le garant de vérités institutionnalisées dont il n'est que l'un des nombreux ambassadeurs. Il est donc comparable à la figure du saint ou du philosophe. D'autre part, la notion d'*auctor* implique également une compréhension chronologique et médiatique de l'auctorialité. En effet, la valeur de garant de la vérité de l'*auctor* augmente en fonction de son ancienneté. En outre, d'un point de vue médiatique et selon un lien de dépendance mutuelle, l'*auctor* tire son aura du fait que sa parole est conservée dans les livres, qui tirent à leur tour leur prestige du fait qu'ils transmettent la vérité des *auctores*. L'*auctor* peut enfin servir, nous l'avons vu, de porte d'entrée à l'étude de la grammaire, c'est-à-dire de la langue (généralement le latin), mais aussi de la totalité des savoirs dont cette langue est le fondement et le principal mode d'accès.

Le modèle biobibliographique informe toutes les facettes de cette définition de l'auteur. Même si elle se manifeste sous diverses formes, la biobibliographie prend généralement l'apparence de catalogues livresques où des remarques sur la vie d'auteurs donnés sont combinées à des inventaires plus ou moins exhaustifs de ses œuvres. Dans ces ouvrages, les biographies individuelles d'auteurs sont le lieu où est établie, selon les cas, l'intégrité des œuvres, leur sens, de même que la valeur poétique, morale, idéologique et épistémologique de leur auteur. En tant que productions textuelles, de tels ouvrages biobibliographiques ont un pouvoir monumentalisant et authentifiant, qui rend les auteurs mis en scène dignes d'intégrer la postérité pour incarner l'excellence esthétique et/ou les vérités auxquelles la collectivité et les institutions acceptent de croire.

L'étude des chansonniers biobibliographiques de troubadours et du contexte de leur production a permis de mettre en lumière ce modèle de la biobibliographie dans toute sa complexité, tout en offrant un premier tableau de la manière dont une poésie de langue vernaculaire particulièrement prestigieuse et influente dès le XII^e siècle a réinvesti – et non pas inventé – le concept d'auteur. Mais s'il est éclairant en soi, ce long détour par les biographies de troubadours a surtout de la valeur au sein de la présente démonstration

parce qu'il permettra désormais, par un effet de contraste, de poser un regard nouveau sur la manière dont le concept d'auteur est devenu une catégorie signifiante dans la production et la réception des manuscrits de langue d'oïl.

On le rappelle, les *vidas* et les *razos* ont été perçues pendant longtemps comme le signe d'une mutation esthétique générale qui serait observable, en langue d'oïl, aussi bien dans les chansonniers de trouvères que dans certains manuscrits à collections autoriales individuelles. Délaissant la perspective évolutionniste au profit d'une étude davantage orientée vers le passé de la notion d'auteur, notre analyse se servira à présent des biographies de troubadours, et du modèle biobibliographique dont elles sont les héritières, comme d'une référence pour mieux appréhender la présence, d'une part, et les redéfinitions, d'autre part, de la biobibliographie et de l'*auctor* dans les manuscrits en langue d'oïl.

Dans cette optique, le choix de partir des manuscrits ayant transmis la poésie lyrique de langue d'oïl, et plus précisément des chansonniers de trouvères organisés par auteurs conserve toute sa pertinence. Il existe en effet de grandes similitudes, entre les chansonniers biobibliographiques de troubadours et les nombreux manuscrits de trouvères qui sont constitués de séries de collections autoriales. Cette ressemblance éditoriale entre les deux types de chansonniers se change à l'occasion en une proximité proprement matérielle : il arrive en effet que des poètes occitans fassent l'objet de collections individuelles dans les chansonniers dédiés majoritairement aux trouvères, et vice-versa²⁸⁰. Le chansonnier factice *D* des troubadours est, par exemple, le chansonnier *H* des trouvères, étant donné qu'il copie une section de poèmes consacrée à Moniot d'Arras, clairement identifié comme un auteur français, à la suite des collections autoriales des poètes d'oc (fol. 217r-230v)²⁸¹. De même, le chansonnier de trouvères *M*, organisé en de multiples sections autoriales, renferme des sections de poèmes que la table du manuscrit (fol. Er) et certaines rubriques annoncent comme étant de Peire Vidal et Bernart de Ventadorn, si bien qu'il a reçu, chez les spécialistes des troubadours, le

²⁸⁰ Voir par exemple Louis Gauchat, « Les poésies provençales conservées par des chansonniers français », *Romania*, t. XXII, n° 87, 1893, p. 364-404 ou encore François Zufferey, « Les chansonniers provençaux du nord de la France », *Recherches linguistiques...*, *op. cit.*, p. 281.

²⁸¹ Lucilla Spetia, « *Intavulare* », *table des chansonniers romans, III. Chansonniers français, H (Modena, Biblioteca Estense), Za (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb)*, Liège, Université de Liège, coll. « *Documenta et instrumenta* », 1997.

sigle *W*²⁸².

Dès lors, le corpus des chansonniers, qui a si souvent servi de point de départ aux histoires de la « naissance de l'auteur » au sein de la poésie de langue d'oïl, peut tout à fait servir de porte d'entrée à la vision alternative que l'on cherche à bâtir ici, et qui se concentre principalement sur les effets de sens et de tension nés de la rencontre entre le modèle biobibliographique de l'auteur et la poésie de langue d'oïl telle que transmise dans les *codices*. En partant des recueils qui rappellent le plus le modèle biobibliographique tel qu'on l'observait dans le *De viris illustribus* et certains chansonniers d'oc, le prochain chapitre sera l'occasion de mieux constater toute la différence entre la réception des troubadours et celle dont ont fait l'objet les trouvères. Outre des permanences du modèle biobibliographique, on observera donc aussi les nombreuses hésitations, les réticences et les réaménagements qu'a engendrés l'idée que des poètes de langue d'oïl puissent être changés en *auctores*. Il s'agira donc d'attirer l'attention sur de telles hésitations, et ce afin de rendre plus apparente, dans les chapitres ultérieurs, la façon dont elles informent la constitution des manuscrits à collections autoriales individuelles de notre corpus.

²⁸² Louis Gauchat, « Les poésies provençales », art. cit., p. 370 *et sq.*

Chapitre 3 : Monuments collectifs, mirages attributifs. Transfert et contournement de la biobibliographie dans les chansonniers en roman

Les phénomènes de contact, de continuité et de ressemblance entre lyrique de langue d'oc et de langue d'oïl du point de vue de la composition sont connus¹. La ressemblance entre les chansonniers occitans et le corpus éclectique de *codices* qu'on a baptisés « chansonniers de trouvères » a également fait l'objet d'un grand nombre d'études². Par ailleurs, l'attention critique sur les effets de proximité visuelle et structurelle des chansonniers de troubadours organisés par auteurs non seulement avec certains des chansonniers de trouvères, mais également avec des *codices* lyriques auctoriaux italiens, allemands et même gallego-portugais va désormais croissante³. Sans doute ces effets de similitude, auxquels on peut ajouter le pouvoir de fascination de ces volumes monumentaux et luxueux que sont les chansonniers, ont-ils joué un rôle dans la manière dont certains critiques les ont privilégiés pour bâtir leur récit par ailleurs trop homogène

¹ L'étude fondatrice sur la question est celle de Paul Meyer, « Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours », *Romania*, t. XIX, n° 73, 1890, p. 1-42. Du même auteur, voir aussi « De l'influence des troubadours sur la poésie des peuples romans », *Romania*, t. V, n° 19, p. 257-268.

² L'outil de référence le plus complet et le plus récent concernant les sigles et la liste des chansonniers de langue d'oïl demeure Robert White Linker, *A Bibliography of Old French lyrics*, *op. cit.* Ce sont les sigles qui ont servi de base à l'annexe repère III et qui seront repris dans la présente démonstration. Pour l'analyse codicologique des principaux chansonniers, voir Eduard Schwan, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften*, *op. cit.* Voir aussi Julius Brakelmann, « Die dreiundzwanzig altfranzösischen Chansonniers in Bibliotheken Frankreichs, Englands, Italiens und der Schweiz », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, t. XXII, n° 41, 1868, p. 43-72 ; Gaston Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Vieweg, 1884, 2 t., désormais inséparable de l'ouvrage de Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leyde, Brill, coll. « Musicologia », 1955 ; Alfred Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1916 et Friedrich Gennrich, « Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder », *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. XLI, 1921, p. 289-346. Les compléments qui se trouvent dans les éditions critiques de trouvères particuliers seront cités individuellement. En raison du survol analytique du corpus des chansonniers qu'elles effectuent, on peut cependant renvoyer dès à présent aux descriptions panoptiques de Marie-Claire Zai (éd.), *Les Chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, *op. cit.* et, plus récemment, aux synthèses typologiques de Maria Carla Battelli, « Les manuscrits et le texte : typologie des recueils lyriques en ancien français », *Revue des langues romanes*, vol. 100, 1996, p. 111-129, ainsi que « Le anthologie poetiche in antico-francese », *Critica del testo*, t. II, n° 1, 1999, p. 141-180.

³ En témoignent les études récentes et assez panoptiques de Marisa Galvez, *Songbook*, *op. cit.* et d'Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, *op. cit.* Voir aussi les remarques conclusives de Sylvia Huot dans *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 328-337. Ces ouvrages offrent en outre des orientations bibliographiques concernant ces chansonniers auctoriaux célèbres que sont le *Codex Manesse* et les *Canzonieri Palatino*, *Laurenziano* et *Vaticano*, pour ne mentionner que les cas les plus célèbres.

d'un lent passage généralisé de la poésie en langues vernaculaires européennes du « chant au livre » et de l'anonymat à l'auctorialité.

Dans le domaine d'oïl, qui constitue le principal point de focalisation de notre étude, un tel récit, outre ses accents téléologiques identifiés précédemment, pose problème pour plusieurs raisons. Il tend tout d'abord à gommer les différences entre la manière somme toute homogène, précoce et méthodique dont s'est constituée l'auctorialité des troubadours sur le modèle ancien de la biobibliographie et de la grammaire, d'une part, et la façon beaucoup moins systématique et unifiée dont a été bâtie celle des trouvères dans les manuscrits de langue d'oïl, d'autre part. En outre, dans l'histoire générale de la notion d'auteur, ce récit encourage à penser la constitution des chansonniers de trouvères (tout comme la fabrication des *codices* de troubadours, d'ailleurs) comme une étape intermédiaire entre le passage de l'oralité anonyme à l'écriture d'auteur, « signée », « individualisée » et « consciente d'elle-même ». Dans cette même logique, il fait passer la constitution de manuscrits à collections autoriales individuelles, telles celles d'Adam de la Halle, de Baudouin de Condé, de Watriquet de Couvin ou de Rutebeuf, comme une étape sinon ultérieure, du moins plus aboutie du lent avènement de l'auteur individuel dans les lettres de langue d'oïl. Dans le présent chapitre, l'examen des données manuscrites dans les chansonniers de langue d'oïl invitera encore une fois à nuancer cette vision des choses.

Ainsi, on montrera d'abord et avant tout de quelle manière les codes anciens de la biobibliographie ont pu informer, en tant que modèle théorique et pratique, les plus célèbres chansonniers de trouvères organisés par listes d'auteurs, et ce d'une façon analogue à ce qu'on observait en langue d'oc. En effet, un certain nombre de compilations lyriques organisées en sections autoriales indiquent que l'on a voulu construire, au XIII^e siècle, des monuments codicologiques qui adaptent la formule du *De viris illustribus* pour célébrer l'excellence d'une collectivité de poètes courtois de langue vernaculaire d'oïl. Mais selon une perspective nettement plus synchronique que diachronique, le modèle éditorial du chansonnier organisé en séries autoriales, sera abordé ici pour ce qu'il est, à savoir une adaptation parmi d'autres de la notion d'*auctor* à la poésie lyrique de langue d'oïl.

En effet, dans les manuscrits en ancien français, si l'on exclut la masse des recueils où les poèmes ne sont pas du tout organisés selon une logique auctoriale, on remarque qu'au moins une voie éditoriale majeure et distincte du « chansonnier bibliographique » se présente très vite pour penser et construire la notion d'auteur dans le domaine de la transmission matérielle de la poésie lyrique. Il s'agit de la tradition des romans à insertions lyriques. Outre les chansonniers de trouvères par listes d'auteurs, nous analyserons donc aussi cette voie de la réception de la lyrique courtoise d'oïl dans le présent chapitre. Cependant, cela ne se fera pas dans le but de tenter de déterminer, comme cela a été fait avant nous⁴, le lien entre ces deux modes de la réception de la poésie lyrique que sont le chansonnier par auteurs et le roman à insertions lyriques dans les termes d'antériorité et de postériorité, ou encore de cause à effet. On examinera plutôt de quelle manière chacune de ces voies se présente comme une réinterprétation distincte de la notion d'auteur – ou plutôt d'*auctor* – telle que la biobibliographie, notamment, pouvait permettre de la bâtir à l'époque étudiée.

À cet égard, nous tenterons d'établir que ces deux voies constituent des manifestations divergentes d'un même phénomène : l'idée que les trouvères, leur poésie et leur langue aient pu incarner sans ambivalences la légitimité, l'autorité, ainsi qu'une certaine forme de monumentalité livresque à la manière d'« *auctores* courtois » ne semble tout simplement pas avoir généré le même consensus ni la même adhésion que ce qu'on observe, même sous une forme hybride, en domaine d'oc. Pour illustrer ce propos, nous prendrons le risque d'interpréter une absence remarquable au sein du paysage littéraire français de l'époque, à savoir l'absence de tout traité grammatical de langue d'oïl qui présenterait les trouvères comme des sortes d'*auctores*. En outre, sans nécessairement postuler la corrélation directe entre les deux phénomènes, nous verrons que ce défaut de traités grammaticaux se combine, dans le paysage littéraire d'oïl de l'époque qui nous occupe (1100-1340), à une abondance de romans à insertions lyriques. Or, comme nous le verrons, ces romans particuliers cultivent à dessein un inconfort face à l'autorité et à l'identité des trouvères, en dissolvant celles-ci dans un univers de faux-semblants romanesques. Par conséquent, il s'agira de mettre en lumière le fait que, la perception selon laquelle les trouvères pouvaient – ou devaient – se changer en *auctores*

⁴ À divers endroits de l'ouvrage *From Song to Book*, notamment.

illustres a certes suscité l'assentiment d'un certain public, mais qu'elle a très probablement été court-circuitée, dans certains cas, par la puissance conquérante et problématique du genre romanesque, particulièrement populaire en langue d'oïl dès la fin du XII^e siècle.

Cristallisées par les interférences et les expérimentations du genre romanesque sous la forme des romans à insertions lyriques, les hésitations de la part des acteurs de la production livresque en langue d'oïl concernant la légitimité de « l'autorisation livresque » des auteurs de langue d'oïl seront, de fait, au cœur de nos analyses sur les manuscrits à collections autoriales individuelles dans les chapitres suivants de notre étude. Loin d'être simplement « annoncés » par les chansonniers, les *codices* à collections autoriales individuelles de langue d'oïl, de Philippe de Thaon à Watriquet de Couvin, constituent une avenue voisine et généralement synchronique (si ce n'est chronologiquement antérieure) de l'histoire tumultueuse de l'importation de la notion d'auteur dans les manuscrits en ancien français. Mais pour le constater véritablement, encore faut-il prendre le temps de souligner les traits définitoires des chansonniers que certains travaux influents ont si souvent présentés comme leurs « ancêtres » codicologiques et poétiques.

Des monuments bibliographiques dédiés à la lyrique courtoise de langue d'oïl

Une fois de plus, il demeure impératif de rappeler l'angle heuristique bien précis à partir duquel le corpus des chansonniers de langue d'oïl sera abordé à présent. Il ne s'agit pas de procéder à un survol critique de l'ensemble des manuscrits qui ont conservé des pièces lyriques de langue d'oïl, et encore moins de tenter de les classer les uns par rapport aux autres sous la forme d'un ou de plusieurs *stemmata*. L'étude des chansonniers est ici informée par le souci d'établir non pas la « justesse scientifique » des attributions au regard de critères philologiques modernes, ni la « meilleure » ou la « plus ancienne » des copies d'une même tradition de *codices*, mais bien le sens et la forme des mécanismes d'attribution et de mise en valeur de figures autoriales que ces recueils mettent en scène. Il s'agit plus précisément de se servir du modèle biobibliographique d'auctorialité tel que dégagé grâce à l'étude des manuscrits de langue d'oc et du *De viris illustribus* pour comprendre de quelle manière les chansonniers de trouvères se sont approprié ou, au

contraire, ont pris leurs distances vis-à-vis de celui-ci. Le bref survol qu'on effectuera à présent est uniquement guidé par ces impératifs.

Cela étant dit, on doit prendre le temps d'articuler grossièrement, pour mieux se repérer parmi elles, les grandes tendances qui se dégagent de ce corpus extrêmement divers. Maria Carla Battelli et Georges Veyssière rappelaient encore récemment le caractère fluctuant et relativement imprécis de l'expression « chansonniers de langue d'oïl »⁵. Dans l'acception la plus vaste du terme tel qu'on le retrouve dans la bibliographie de la lyrique d'oïl la plus récente, à savoir celle de Robert Linker, le « chansonnier » renvoie à tout manuscrit dans lequel a été conservée une pièce dont on estime qu'il s'agit d'une chanson⁶. Cela englobe donc les ouvrages contenant des romans à insertions lyriques tels que le *Roman de la Rose* (ou *Guillaume de Dole*) de Jean Renart, pionnier en la matière⁷, et des *codices* qui ne possèdent pas nécessairement de notation musicale, mais qui contiennent certaines pièces qui possèdent une facture métrique propre au chant, telles *Chançon m'estuet chanter de la meillour* (R 1998) et *Du siecle vueil chanter* (R 835a) de Rutebeuf⁸.

Cela renvoie aussi à des recueils factices tels que le Grand Recueil de la Clayette (BnF nouv. acq. fr. 13521, chansonnier *La*) dans lesquels se sont insérées des collections plus ou moins vastes de pièces présentées comme étant lyriques. Le terme « chansonnier » peut également désigner, à l'occasion, des compilations mêlant poésie lyrique et poésie narrative non chantée comme les *Miracles Notre Dame* de Gautier de Coinci⁹ ou le recueil didactique et lyrique baptisé *Rosarius* (BnF fr. 12483,

⁵ Maria Carla Battelli, « Les manuscrits et le texte », art. cit. et « Le anthologie poetiche in antico-francese », art. cit. ; Georges Veyssière, « Copie, authenticité et originalité dans les chansonniers de trouvères : un bref panorama », *Questes*, vol. 29, 2015 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/questes/3541> Consulté le 14 avril 2019.

⁶ Robert White Linker, *A Bibliography*, op. cit. Voir également l'annexe repère III, qui dresse la liste des principaux chansonniers dotés d'un sigle dans la bibliographie de Robert White Linker.

⁷ Félix Lecoy (éd.), *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1970. Sur cette tradition manuscrite, voir Ardis Butterfield, *Poetry and music*, op. cit. ; Anne Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval*, op. cit. et Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit. Outre ces études précédemment citées, on renverra à l'ouvrage de Maureen Boulton, *The Song in the Story. Lyric insertions in French narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, ainsi qu'à celui de Douglas Kelly, *Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to medieval Romance*, Leiden, Brill, 1999.

⁸ Robert White Linker, *A Bibliography*, op. cit., p. 243.

⁹ Nous revenons brièvement sur les *Miracles Notre Dame* en fin de chapitre.

chansonnier *i*)¹⁰. Il peut enfin servir à décrire des compilations principalement, voire exclusivement organisées autour de productions lyriques, et qui sont classées soit selon logique générique et formelle (motets, rondeaux, jeux-partis, etc, comme dans le cas du chansonnier *I*), soit selon un ordre simplement alphabétique (chansonnier *O*), ou selon une logique essentiellement auctoriale pour ne citer que les principaux modes de classement identifiés par la critique¹¹.

Sans avoir à rouvrir le débat sur ce qui constitue, au sein de ce corpus éclectique, un « véritable » chansonnier, on se concentrera ici sur cette catégorie bien précise de *codices* dont il est admis de longue date qu'ils comportent de vastes sections de poèmes organisées selon un principe auctorial. Pour être encore plus précis, ce seront les manuscrits dont la structure « par listes d'auteurs » et les abondantes rubriques attributives rappellent le plus explicitement le modèle de la biobibliographie en général, et les chansonniers autoriaux et biographiques occitans en particulier qui seront évoqués en premier lieu, à savoir les chansonniers de trouvères *A, a, K, M, N, P, T, X* et *Me*.

On peut d'emblée préciser que ces recueils ne sont les seuls à faire de l'auteur une catégorie signifiante de leur organisation éditoriale. En dehors du groupe *AaKMNPXTMe*, il existe de fait une diversité de chansonniers qui paraissent témoigner, chacun à leur manière, d'un intérêt pour la question soit de l'attribution, soit de l'auteur. Le chansonnier de trouvères *C* accorde par exemple une attention indéniable, bien

¹⁰ Description du manuscrit : Arthur Långfors, « Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque nationale », *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, t. XXXIX, 2e partie, 1916, p. 503-665. Éditions partielles : *A "plantaire" in Honor of the Blessed Virgin Mary Taken from a French Manuscript of the XIVth Century*, éd. par Sœur Mary Albert Savoie, Washington D. C., The Catholic University of America, 1933 ; *Miracles de Notre-Dame, tirés du Rosarius (Paris, B. N. f. fr. 12483)*, éd. par Pierre Kunstmann, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Publications médiévales de l'Université d'Ottawa », 1991 ; Karl Bartsch, « Geistliche Umdichtung weltlicher Lieder », *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. VIII, 1884, p. 570-585 ; Angela Marie Mattiacci, *Le Bestiaire marial tiré du Rosarius (Paris, B. N. f. fr. 12483)*, thèse de l'Université d'Ottawa, 1996 ; Guy Raynaud de Lage, « Poème moralisé sur les propriétés des choses », *Romania*, t. XIV, no 55-56, 1885, p. 442-484 ; Anders Zetterberg (éd.), *Les propriétés des choses selon le Rosarius (B. N. f. fr. 12483), édition revue et complétée par Sven Sandqvist*, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund », 1994. Voir aussi les études de Gérard Gros, *Le Poète, la Vierge et le Prince. Étude sur la poésie mariale en milieu de cour aux XIV^e et XV^e siècles*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994, notamment p. 15 et sq. , ainsi que Marie-Laure Savoye, « Semis, transplantation et greffe : les techniques de la compilation dans le *Rosarius* », dans Oliver Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le recueil au Moyen Âge*, op. cit., p. 199-221.

¹¹ Outre les outils bibliographiques classiques cités *supra*, n. 2, on consultera, sur cette question, les survols de Maria Carla Battelli, « Les manuscrits et le texte », art. cit. et « Le anthologie poetiche in antico-francese », art. cit.

qu'inconstante, à la question de la paternité des poèmes qu'il conserve¹². Beaucoup des textes individuels qui y sont transcrits sont en effet accompagnés de rubriques indiquant le nom du poète censé avoir composé la chanson. Seulement, les pièces anonymes ou adespotes (dépourvues d'attributions péritextuelles) y côtoient les poèmes attribués, sans que les chansons associées à tel ou tel auteur ne soient réunies en collections autoriales continues et cohérentes. Les identités des différents poètes sont donc invoquées et s'entrecroisent à plusieurs reprises dans le recueil.

Comme on l'évoquait en introduction, un manuscrit tel que le chansonnier de trouvères *V* est quant à lui connu pour renfermer une, voire plusieurs pièces de Philippe de Remi¹³. Mais cette attribution vient du corps du texte des chansons *Quant plus me voi por bonne amour grever* (R 859) et *Tout autresi com descent la rousee* (R 554), et non pas d'une quelconque rubrique attributive. La cause est simple : comme le soulignait déjà Alfred Jeanfroy, le manuscrit « ne donne pas en général des noms d'auteurs¹⁴ » dans son péritexte.

D'autre part, il peut arriver qu'un manuscrit s'avère, aux yeux de l'expert moderne en possession des différents témoins, être constitué d'une ou de plusieurs sections attribuables à un auteur individuel. C'est le cas des différentes chansons rattachables, par le collationnement des sources, à Thibaut de Navarre, mais qui ont été copiées sans nom d'auteur à divers endroits du chansonnier *S* (fol. 87v-88v ; 230r-232v et 312v-320v)¹⁵. Sans mettre en valeur l'identité du roi de Navarre, ces ajouts effectués par une main plus tardive dans le recueil ont été interprétés comme un indice de la part de stabilité avec laquelle les poésies de Thibaut ont circulé en tant que corpus d'auteur¹⁶.

¹² Des descriptions du manuscrit, ainsi que des tableaux synoptiques qui inventorient l'ensemble des rubriques attributives contenues dans le recueil se trouvent dans deux publications récentes : Paola Moreno, « *Intavulare* » *tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français, 3. C* (Bern, Burgerbibliothek 389), Université de Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie, coll. « *Documenta et Instrumenta* », 1999 et Nicolaas Unlandt, *Le Chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne. Analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes*, Berlin, De Gruyter, coll. « *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie* », 2012.

¹³ Cf. *infra* et Alfred Jeanfroy, « Les chansons de Philippe de Beaumanoir », art. cit.

¹⁴ *Ibid.*, p. 517. L'auteur relève deux exceptions, dont une est une attribution d'une main moderne.

¹⁵ Voir par exemple Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶ Un exemple analogue est le chansonnier *Z*, signalé par Maria Carla Battelli, « Le antologie », art. cit., p. 160 comme une collection organisée par auteurs. Mais il est à préciser que, comme le rappelle Gaston Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français, op. cit.*, vol. 1, p. 237, « les Chansons et Jeux-Partis sont anonymes [adespotes], mais groupés par auteurs ». Nous revenons sur l'organisation des jeux-partis par auteur plus loin dans ce chapitre, ainsi qu'au chapitre 5, consacré au BnF fr. 25566.

À cet égard, ils posent la question de l'existence, parfois avérée, parfois présumée, de petites unités codicologiques autonomes consacrées à la production d'un seul auteur, que l'on nomme désormais les *liederbücher* (ou *libelli*)¹⁷. Ainsi, dans le chansonnier *T*, par exemple, on trouve aux fol. 1r-20r une unité codicologique (trois quaternions) indépendante du reste du recueil, et qui est dotée d'une illustration mettant en scène le roi de Navarre, ainsi que de rubriques attributives qui identifient le poète comme l'auteur des chansons recopiées¹⁸. Cette autonomie matérielle a pu être mise en parallèle avec le cas du chansonnier *S*, évoqué à l'instant, mais aussi avec la série de 60 poèmes attribués explicitement au roi de Navarre dans *M* (fol. 59r-77r), copiée d'une main « *leggermente diversa da quella che a compilato il resto del canzoniere*¹⁹ », et qui indiquerait peut-être, encore une fois, une circulation en livrets autonomes de la poésie de Thibaut. De plus, le fait que les sections autoriales des chansonniers *P* et *T* consacrées respectivement au comte de Bretagne (chansonnier *P*, fol. 198v-203v) et à Jean de Renti (chansonnier *T*, fol. 172v-176v) aient été copiées par des mains différentes de celles qui ont transcrit le reste de ces recueils ont généré le même genre d'hypothèses concernant des *liederbücher*²⁰. Comme on aura l'occasion de le voir au sujet du BnF fr. 25566 (chansonniers *W'* et *W''*) au chapitre 5, la poésie d'Adam de la Halle a pour sa part fait l'objet de différents livrets autonomes qui ont désormais intégré des recueils factices. Évoqué au chapitre 1, le cas de l'hypothétique manuscrit perdu de Philippe de Navarre peut lui aussi indiquer, à la rigueur cette même diffusion « par *liederbuch* » de la poésie lyrique d'oïl²¹. Par conséquent, ces divers exemples doivent rappeler que, de concert avec le modèle de chansonniers « en listes », il existait plusieurs cas de *libelli* indépendants renfermant exclusivement la production lyrique d'un seul poète²².

¹⁷ Sur cette question, nous nous fondons sur la synthèse récente de Maria Carla Battelli, « Le antologie », art. cit., p. 165-179. On pourra également consulter Luciano Formisano, « Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl », dans Saverio Guida et Fortunata Latella (dir.), *La Filologia romanza e i codici. Atti del convegno. Messina, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 dicembre 1991*, Latella, Messina, 1993, 2 vol., vol. 1, p. 131-152.

¹⁸ Maria Carla Battelli, « Le antologie », art. cit., p. 178 et Luca Barbieri, « Note sul *Liederbuch* di Thibaut de Champagne », *Medioevo romanzo*, vol. 23, 1999, p. 388-416.

¹⁹ Maria Carla Battelli, « Le antologie », art. cit., p. 178 : « légèrement différente de celle qui a compilé le reste du chansonnier. »

²⁰ Ibid., p. 177.

²¹ Cf. *supra*, p. 240.

²² Phénomène que l'on observe chez les troubadours aussi. Cf. *supra*, chapitre 2, p. 292, n. 16.

Enfin, deux recueils de jeux-partis, le chansonnier *b*²³ et le fragment *c*²⁴, posent d'une autre manière la question de l'auctorialité telle qu'elle peut se manifester dans les chansonniers, puisque ces deux *codices* contiennent essentiellement des jeux-partis. Ce type de poèmes met traditionnellement en scène des joutes oratoires opposant deux trouvères, qui s'interpellent généralement au début de chaque strophe²⁵. Or les manuscrits *b* et *c* ont tendance à rassembler en des séries continues les poèmes dans lesquels Jean Bretel est quasiment toujours l'un des deux interlocuteurs, de sorte que la figure de ce trouvère individuel est ainsi placée au centre d'un important « réseau de poètes », pour reprendre l'expression de Madeleine Jeay²⁶. Traitée plus en détail lorsque nous évoquerons le cas des jeux-partis d'Adam de la Halle ainsi que des *Fatras* de Watriquet de Couvin, la question de la « double auctorialité » de ces poèmes signale une fois de plus le caractère polymorphe, pour ne pas dire polyphonique, de l'histoire du concept d'auteur en tant que catégorie signifiante dans les chansonniers de trouvères.

Ces diverses précisions permettent de mieux apprécier la relative homogénéité et la systématisme avec laquelle les chansonniers *A*, *a*, *K*, *M*, *N*, *P*, *T*, *X* et *Me* offrent une interprétation assez « classique » d'un modèle sinon *bio*-bibliographique, du moins bibliographique de l'auteur. C'est bien ce groupe de manuscrits qui relaie avec le plus de force et d'insistance un modèle bibliographique et auctorial analogue au modèle du *De viris illustribus* et des chansonniers de troubadours organisés par listes d'auteurs et contenant des biographies de poètes. Mais là encore, il faut différer l'analyse en prenant le soin de distinguer les divers groupes de recueils entre eux, tout en mettant en lumière les sections organisées en listes de collections autoriales qu'ils renferment.

D'un point de vue à la fois codicologique et éditorial, le groupe le plus homogène est constitué des copies *K* et *N*, dont bon nombre de critiques ont constaté la quasi-

²³ Madeleine Tyssens, « *Intavulare* » tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français, 1. *A* (B.A.V., Reg. lat. 1490), *b* (B.A.V. Reg. lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale 657), op. cit.

²⁴ Giulio Berton, « Le tenzioni del frammento francese di Berna A 95 », *Archivum romanicum*, vol. 3, 1919, p. 43-61.

²⁵ Arthur Långfors, A. Jeanroy et L. Brandin (éd.), *Recueil général des jeux-partis français*, Paris, Didot, Société des anciens textes français, 1926. Cf. également *infra*, chapitre 5, p. 508, n. 55.

²⁶ Voir Madeleine Jeay, *Poétique de la nomination*, op. cit., p. 160 et sq. Sur les chansons de Jean Bretel et sur ses jeux-partis, voir Gaston Raynaud, « Les chansons de Jean Bretel », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 41, 1880, p. 195-214. La figure de Jean Bretel est également particulièrement présente dans le chansonnier *a* et, dans une moindre mesure, *A*. Voir Madeleine Tyssens, « *Intavulare* » tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français, 1. *A* (B.A.V., Reg. lat. 1490), *b* (B.A.V. Reg. lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale 657), op. cit., p. 60-64 et p. 132-133.

identité²⁷, et auquel il faut ajouter, parmi les *codices* auctoriaux, *P*, *X*, ainsi que le chansonnier dit « de Mesmes », auquel Ineke Hardy a attribué le sigle *Me*²⁸. Ce dernier manuscrit, qui appartenait au seigneur de Roissy Henri de Mesmes, a été décrit, et même partiellement transcrit avec un certain degré de détail par Claude Fauchet avant de disparaître²⁹. On reviendra sous peu sur les nombreux éléments de ressemblance (aspect visuel présumé, structure, attributions) entre *Me*, *N* et *K*, notamment. Pour l'heure, on constatera simplement que, sans posséder d'indice définitif qui permettrait de situer chronologiquement et géographiquement cette famille, la critique tend à supposer que *KN* a été copiée au tournant des XIII^e et XIV^e siècles, en un même lieu et sur un même original³⁰, tandis que l'ensemble *KNPX* (et donc, vraisemblablement, *Me*) aurait été orné par « la même école de décorateurs³¹ ». Cependant, alors que les chansonniers *KNX* sont organiques et ont été chacun copiés par une seule main, le manuscrit *P* est le fruit du travail de plusieurs copistes, et est constitué du *liederbuch* autonome d'Adam de la Halle, ce qui en fait un recueil en partie factice³².

Les médiévistes ont souvent remarqué que l'organisation des textes dans *KNX* allait comme suit : une première section des recueils est « organisée par auteur », une seconde est réservée aux poèmes anonymes ou adespotes³³. Il convient de préciser que la section « par auteur » se compose elle-même d'une première partie dans laquelle on trouve des séries de poèmes regroupés en sections auctoriales individuelles, parfois

²⁷ À commencer par Eduard Schwan, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften*, op. cit., p. 86-171. Les chansonniers qui, tels *V*, appartiennent à cette famille, mais qui contiennent essentiellement des pièces adespotes, ne sont pas pris en compte ici.

²⁸ Ineke Hardy (éd.), *Les Chansons attribuées au trouvère picard Raoul de Soissons. Édition critique électronique. Version imprimée de la thèse électronique soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de doctorat*, Ottawa, Université d'Ottawa, 2009, p. 33-34.

²⁹ *Idem*. Le chansonnier est notamment décrit et recopié dans le *Recueil de l'origine de La Langue et poesie françoise* (édition consultée : Paris, Mamert Patisson, 1631 p. 116-157), de même que dans le BnF fr. 765 et le BnF fr. 24726. Il a fait l'objet d'une tentative de reconstitution dans Janet G. Espiner-Scott, *Documents concernant la vie et les oeuvres de Claude Fauchet*, Paris, Droz, 1938, p. 264-271. Theodore Karp a tenté de retracer l'histoire du manuscrit jusqu'à l'époque moderne dans, « A Lost Medieval Chansonnier », *The Musical Quarterly*, vol. 48, 1962, p. 50-67.

³⁰ Maria Clara Battelli, « Les manuscrits et le texte », art. cit., p. 120.

³¹ *Ibid.*, p. 123. Judith Peraino, *Giving voice to love*, op. cit., p. 135 suggère, sans vraiment élaborer sur la question, une production commerciale pour le groupe *KNPX*.

³² Eduard Schwan, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften*, op. cit., p. 87. Sur l'organisation variable des sections anonymes de ces manuscrits, voir Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 51-52.

³³ Voir en premier lieu Eduard Schwan, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften*, p. 86-171. Comme le signale Claude Fauchet, le chansonnier de Mesmes est lui aussi organisé de la sorte, puisqu'il se conclut sur une série de poèmes anonymes. Voir *Recueil de l'origine...*, op. cit., p. 157.

annoncées et conclues par des rubriques fédératrices, ainsi que d'une seconde partie où les noms de poètes sont apposés à des pièces individuelles, sans constituer de collection auctoriale. Les noms et les pièces des différents poètes s'entrecroisent alors et ne forment pas de sections autoriales étanches les unes par rapport aux autres³⁴. Cela n'est pas le cas dans *P*, qui a quant à lui la particularité d'avoir intégré, après sa section de poèmes anonymes et de *lais*, une collection de poèmes du comte de Bretagne ainsi qu'un *liederbuch* d'Adam de la Halle³⁵.

L'autre sous-groupe de chansonniers « bibliographiques » se constitue des recueils *A*, *a*, *M* et *T*, relativement solidaires les uns par rapport aux autres, d'un point de vue tant textuel qu'iconographique³⁶. Malgré des suppositions, jamais véritablement confirmées ni infirmées de façon définitive, d'une éventuelle confection de certaines parties de *T* à Naples durant le séjour de Charles d'Anjou en terres italiennes³⁷, c'est vers Arras, ou plus généralement dans l'Artois de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle qu'on place le groupe constitué de *A* et *a* (très proches), ainsi que *M* et *T*. Ils auraient peut-être été décorés « par une même groupe d'artistes artésiens³⁸ ».

D'autre part, ces manuscrits demeurent plus complexes d'un point de vue codicologique et éditorial. Le recueil le plus organique est *a*, « transcrit de la même main » malgré la présence de sous-unités matérielles³⁹. Ces unités correspondent essentiellement à des subdivisions d'ordre typologique : les premiers cahiers transcrivent les chansons d'amour réparties par sections autoriales et organisées en fonction du rang social de l'auteur. Dans le reste du recueil, on trouve des pastourelles généralement adespotes, qui précèdent une section consacrée à des motets adespotes puis aux rondeaux attribués à Guillaume d'Amiens. Il s'en suit une autre section dédiée aux chansons à la

³⁴ Voir par exemple Gaston Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français*, op. cit., vol. 1. Le tableau de l'annexe recherche III pourra également donner un aperçu de ce phénomène. Il intègre en outre une reconstitution du chansonnier de Mesmes, organisé comme *KNX*. Claude Fauchet énumère en effet la poésie de « 64 auteurs de chansons » dans le recueil, à la suite de laquelle se trouvent les chansons sans nom d'auteur. Voir Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de La Langue et poesie françoise*, op. cit., p. 116 et 157.

³⁵ Eduard Schwan, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften*, op. cit., p. 87.

³⁶ Tous appartiennent au groupe *sl* d'Eduard Schwan, même si *A* et *a*, d'une part, et *M* et *T* de l'autre constituent deux sous-groupes distincts. Voir *Ibid.*, p. 254, et Maria Clara Battelli, « Les manuscrits et le texte », art. cit., p. 114.

³⁷ Opinion relayée récemment (et prudemment) par Ardis Butterfield, *Poetry and music*, op. cit., p. 164.

³⁸ Maria Clara Battelli, « Les manuscrits et le texte », art. cit., p. 123.

³⁹ Madeleine Tyssens, « *Intavulare* » tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français, I. *A* (*B.A.V., Reg. lat. 1490*), b (*B.A.V. Reg. lat. 1522*), *A* (*Arras, Bibliothèque Municipale 657*), op. cit., p. 19.

Vierge, une section de trois poèmes sans musique, dont le début du *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle, et enfin une série de jeux-partis⁴⁰. Possédant « une parenté étroite⁴¹ » avec *a*, *A* est quant à lui composé de « trois parties⁴² », dont l'une (fol. 129r-160v) est constituée de 43 chansons organisées par auteur et de 32 jeux-partis. Les chansons et les jeux-partis ont respectivement été copiés par deux mains différentes⁴³. Le manuscrit *M*, dont le programme iconographique et l'organisation ont été comparés à ceux de *A* et *a*, est un recueil fortement amputé de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e qui a fait l'objet de plusieurs campagnes d'ajouts au siècle suivant, dans les multiples blancs que contenait le manuscrit⁴⁴. Il est organisé par auteurs, mais contient aussi une section consacrée à des *lais*, ainsi qu'à des motets adespotes. Vient enfin *T*, manuscrit factice qui se compose d'unités codicologiques qui datent de la fin du XIII^e siècle jusqu'au XV^e siècle⁴⁵. On y trouve notamment le *liederbuch* du roi de Navarre (fol. 1r-20r), une vaste partie essentiellement organisée en collections auctoriales, mais où s'entremêlent des *lais* et des pièces adespotes, ainsi que les ajouts textuels de la fin du Moyen Âge, et enfin le *liederbuch* jadis autonome d'Adam de la Halle (fol. 224r-233r), qui daterait de la première moitié du XIV^e siècle⁴⁶.

S'il faut garder à l'esprit ces nombreuses spécificités éditoriales, on constate par ailleurs que le groupe *AaKMNPTXMe* reconduit tout de même la « formule » homogène de la liste de sections auctoriales. Ces chansonniers se constituent tous en partie au moins d'une accumulation de poèmes divisés en plusieurs sections auctoriales individuelles, au sein desquelles chaque pièce est généralement accompagnée d'une attribution supplémentaire qui répète le nom du poète de la section. Jamais effectué, sauf dans le cas bien précis des quelques manuscrits pris en compte dans la série *Intavulare* (*A*, *a*, *C*, *Z* et *Za*) ou d'études philologiques analogues, l'inventaire exhaustif du nombre, de l'emplacement et des différentes formes que prennent ces attributions tel que nous l'avons effectué pour les manuscrits à collections auctoriales individuelles s'est révélé

⁴⁰ Pour l'emplacement exact et la répartition par cahiers, voir *idem*

⁴¹ *Ibid.*, p. 115.

⁴² *Ibid.*, p. 116.

⁴³ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁴ Eduard Schwan, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften*, op. cit., p. 19-20.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 20-22.

⁴⁶ *Idem*

être une tâche trop imposante pour être entreprise intégralement ici⁴⁷. Mais il demeure possible de constater certaines tendances parmi les stratégies attributives observables dans ces chansonniers, à commencer par le souci absolument obsessif et méticuleux de la part des compilateurs de chacun de ces chansonniers de répéter le geste d'attribution marginale.

Ajoutés aux inscriptions autoriales intratextuelles et à celles qui ouvrent et qui closent les sections autoriales dans des rubriques attributives fédératrices, ces inscriptions péri-textuelles peuvent atteindre la soixantaine (mais plus généralement la vingtaine) d'occurrences par collection. L'examen d'un échantillon donné, à savoir les quatre premières collections autoriales des chansonniers *K* et *N*, qui sont particulièrement semblables, permet de constater la répétitivité et la stabilité avec laquelle le nom de chaque auteur a pu, à l'occasion, être inscrit aux côtés des poèmes. On en donnera simplement la synthèse ici :

Tableau I : Nombre d'attributions péri-textuelles dans les quatre premières collections autoriales des chansonniers *K* et *N*

<i>K</i>	<i>N</i>
<i>Li rois de Navarre</i> : 60	<i>Li rois de Navarre</i> : 29
<i>Gace Brullez</i> : 47	<i>Gya</i>
<i>Li chastelains de Couci</i> : 16	<i>ce Brullez</i> : 50
<i>Blondiaus de Neele</i> : 15	<i>Li chastelain [de Couci]</i> : 2
	<i>Blondiaus de Neele</i> : 15

L'une des conclusions que l'on peut tirer face à cette insistance dans le geste attributif a trait à la fonction rhétorique et même visuelle qu'il revêt. Comme on l'observait déjà pour les troubadours, l'attribution est aussi bien un élément péri-textuel informatif que performatif : elle se désigne ostensiblement comme un outil visant à promouvoir l'identité d'un ou de plusieurs poètes, mais elle se présente aussi comme un geste authentique et authentifiant, doté de sa propre finalité rhétorique et éditoriale, et qui consiste à bâtir une œuvre, ou plutôt une série d'œuvres associées à une série de figures

⁴⁷ À cet égard, les tableaux synthétiques offerts en annexe recherche III n'ont pas pour vocation de se substituer à la consultation des facsimilés, ni au dépouillement des attributions effectués notamment par collationnement par Gaston Raynaud et ponctuellement par Madeleine Tyssens *et al.* dans la collection d'ouvrages *Intavulare*, qui restent pour l'heure les outils de référence pour un survol synthétique du contenu et des attributions des chansonniers.

autoriales. Et tout comme dans les manuscrits de langue d'oc, cela est vrai indépendamment du caractère potentiellement contradictoire des attributions d'une copie (ou d'un groupe de copies) à l'autre, un phénomène qui se laissait déjà observer dans les chansonniers d'oc.

Or la puissance non seulement identificatrice, mais également légitimatrice de l'acte d'attribution est particulièrement apparente, sans doute, dans le groupe de manuscrits qu'on a le plus volontiers comparés aux *codices* de troubadours contenant des *vidas* et des *razos*. Bien que dépourvus de notices biographiques les recueils *A*, *a*, *M* et le *liederbuch* jadis autonome de Thibaut de Champagne dans *T* ouvrent (ou ouvraient, avant qu'ils ne soient mutilés, comme dans le cas de *M*) leurs principales sections autoriales par des représentations iconographiques des trouvères qu'ils mettent à l'honneur. Nombreux sont les spécialistes qui ont effectué la comparaison entre les *vidas* et ces images, qu'Ursula Peters décrit en termes de *Biographische Autorsuggestion* (« suggestion autorale biographique »), allant jusqu'à les présenter comme des *accessus* (c'est-à-dire à la portion biographique des prologues académiques latins aux *auctores*)⁴⁸. L'analogie est intéressante et en partie justifiée, notamment du fait que ces images ont, comme les notices biographiques, une fonction d'identification *et* de monumentalisation des individus mis en scène, et ce au nom des idéaux d'une collectivité plus vaste.

Comme il a été relevé à de nombreuses reprises, la série de manuscrits *AaM* tend par exemple à s'ouvrir sur des collections autoriales de poètes aristocratiques qui sont identifiés comme tels. Au début de chaque section, une enluminure dépeint un poète donné en chevalier dont l'écu, l'armure et le cheval sont recouverts de symboles héraldiques associés à son personnage⁴⁹. Ce n'est généralement qu'à leur suite que, bien souvent, les auteurs-clercs tels qu'Adam de la Halle (chansonnier *A*, fol. 142v) ou ceux qui, tels Willammes d'Amiens li Paignieres (chansonnier *a*, fol. 86r), sont représentés en train d'exercer leur métier artisanal⁵⁰. Ces poètes sont dès lors mis en scène comme autant de représentants des strates inférieures de la hiérarchie non pas exclusivement

⁴⁸ Ursula Peters, « Biographische Autorsuggestion zwischen Lehr-auctoritas und höfischer Geselligkeit. Die Bilder der romanischen und deutschen Liederhandschriften », *Das Ich im Bild*, op. cit., p. 20-54. Voir aussi Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 57.

⁴⁹ *Idem*

⁵⁰ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 58 et 60.

poétique, mais également politique d'après laquelle les auteurs sont organisés dans des chansonniers tels que *A*, *a* et *M*.

Sylvia Huot interprète cette structure éditoriale comme une manière de souligner la préséance de la chevalerie sur la clergie, voire de mettre en scène l'union harmonieuse de ces deux pôles à la fois sociaux et rhétoriques de la poésie médiévale⁵¹. On peut également rappeler, pour les développer, les remarques particulièrement stimulantes d'Ursula Peters, qui souligne à juste titre que les portraits de chevaliers qui ouvrent ces recueils épousent de près la tradition iconographique des sceaux de chevaliers (*Reitersiegel*) issue du domaine juridique et administratif⁵². L'exemple, assez bien documenté et aisément vérifiable, du sceau du roi de Navarre doit montrer de quelle manière le pouvoir authentifiant du sceau s'invite ainsi dans la conception de l'auctorialité mise en scène dans certains chansonniers.

Telle qu'elle a survécu dans le *Liederbuch* du manuscrit *T*, l'image de Thibaut correspond de près au sceau des rois de Navarre historiques⁵³. En fait, si l'on veut être plus précis, elle ressemble légèrement plus au sceau du successeur de Thibaut, à savoir Thibaut II, roi de Navarre jusque dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, c'est-à-dire à une époque plus proche de celle de la constitution du manuscrit. Sans nul doute intéressante au regard des sources iconographiques potentielles dont se serait servies l'illustrateur du *liederbuch*, cette ressemblance fait surtout signe de la particularité du mécanisme d'identification et d'authentification que représentent tout à la fois le sceau et la symbolique héraldique. En effet, comme l'a étudié en détail Brigitte Miriam Bedos-Rezak, le sceau porte en lui à la fois la marque de l'individualité de la personne qu'il

⁵¹ *Ibid.*, p. 59.

⁵² Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, op. cit., p. 37. La critique renvoie notamment à l'étude de Wilfried Schöntag, « Das Reitersiegel als Rechtssymbol und Darstellung ritterlichen Selbstverständnisses. Fahnenlanze, Banner und Schwert auf Reitersiegeln des 12. und 13. Jahrhunderts vor allem südwestdeutscher Adelsfamilien », dans Konrad Krimm et Herwig John (dir.), *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift Hansmartin Schwarzmaier zum fünfundsiebzigsten Geburtstag*, Sigmaringen, Herwig John Thorbecke Jan Verlag, 1997, p. 79-124.

⁵³ Il s'agit d'une initiale historiée représentant un chevalier recouvert de l'héraldique suivante : « de gueules aux chaînes d'or posées en orle, en croix et en sautoir ». Voir par exemple Léon de Givaudan, *Livre d'or de la noblesse européenne*, Paris, Collège héraldique et archéologique de France, 1852, p. 21. Une reproduction des différents sceaux de Thibaut I^{er} de Navarre et de son fils Thibaut II dans Alfred Gausson, « Sigillographie », *Portefeuille archéologique de la Haute et Basse Champagne*, Bar-Sur-Aube, Jardeaux-Ray, 1861, chap. VIII, p. 47-51. Pour une synthèse beaucoup plus récente sur les sceaux des comtes de Champagne, on consultera Arnaud Baudin, *Emblématique et Pouvoir en Champagne. Les sceaux des comtes de Champagne et de leur entourage (fin XI^e-début XIV^e siècle)*, Thèse de doctorat soutenue publiquement le lundi 14 décembre 2009 à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne.

représente et celle de sa généricité, puisque qu'elle a surtout vocation de rappeler la fonction politique ou administrative qu'occupe le personnage dont l'empreinte sigillaire est apposée sur un document légal, par exemple⁵⁴. On se souvient ainsi que c'est en tant que *Rois de Navarre* (fol. 1r), c'est-à-dire en tant que fonction juridico-politique, que l'auteur des chansons du *liederbuch* de *T* est présenté. Et le fait que l'illustration « ressemble davantage » au sceau – par ailleurs très semblable – du successeur de Thibaut I^{er}, soit Thibaut II, peut être interprété comme un signe du fait que c'est la fonction, plus encore sans doute que la « singularité » de l'individu Thibaut I^{er}, qu'on a représenté visuellement dans le manuscrit.

En outre, le sceau constitue un signe d'identification qui garantit la légitimité d'un document administratif en retenant quelque chose de la présence physique, de l'autorité voire du « style » d'une personne associée à un certain pouvoir⁵⁵. Il n'est donc pas anodin que les chansonniers de trouvères recourent à l'occasion à un arsenal iconographique de type (para-)juridique pour garantir d'une part l'intégrité d'un corpus auctorial de poèmes lyriques, et de l'autre pour authentifier ce corpus avec les instruments du pouvoir politique et « féodal ». Plus qu'une consécration d'auteurs individuels et atomisés, ces images héraldiques et sigillaires paraissent surtout renouer à leur manière avec le sens étymologique de l'*auctor*, en mêlant la notion de paternité littéraire à celle de la garantie d'ordre proprement légal (*fidejussor*, *sponsor*). Elles démontrent également que l'une des manières de garantir la légitimité de la démarche qui consiste à faire entrer la poésie lyrique d'oïl dans les livres a été de recourir à, ou encore de se fonder sur l'aura politique de certains auteurs-chevaliers. Leurs corpus auctoriaux gagnent donc à ne pas être vus seulement comme une première tentative balbutiante de mettre en scène l'intériorité, ou encore la « subjectivité » de poètes singularisés. Ces collections autoriales sont aussi la manifestation d'une interdépendance entre pratique poétique et exercice du pouvoir lié à une fonction, deux domaines qui semblent ici se garantir ou se cautionner mutuellement.

⁵⁴ Brigitte Myriam Bedos-Rezak, *When Ego Was Imago*, *op. cit.* ; « Medieval Identity: a sign and a concept », art. cit. Voir aussi ses diverses contributions dans Brigitte Myriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna- Prat (dir.), *L'individu au Moyen Âge*, *op. cit.*, ainsi que Philipp Schofield (dir.), *Seals and their contexts in the Middle Ages*, Oxford, Oxbow Books, 2015.

⁵⁵ Sur cette question, on consultera notamment Brigitte Myriam Bedos-Rezak, « Medieval identity: subject, object, agency », *When ego was Imago*, *op. cit.*, p. 109-159, et plus particulièrement les p. 109-110.

Ces remarques tendent donc à suggérer que certains chansonniers ont adapté le modèle d'ordre biobibliographique tel qu'il s'observe dans le *De viris illustribus* en y ajoutant à l'occasion une connotation pour ainsi dire administrative et politique, plus caractéristique du contexte de l'Europe de la deuxième moitié du XIII^e siècle. On observe d'ailleurs ce phénomène en d'autres endroits que dans les seules images qui ouvrent les sections autoriales dans les recueils. Comme l'ont souligné plusieurs médiévistes, l'organisation même des manuscrits peut à l'occasion refléter un ordre politique idéal, comme il est devenu courant de répéter au sujet du chansonnier *M*, qui serait organisé selon une séparation entre les seigneurs, les *magistri* et les simples trouvères⁵⁶.

À y regarder de plus près, le cas de *M* est en fait légèrement plus complexe et plus intéressant, puisque le contenu de ce manuscrit cumulatif a en fait été « restructuré » par la table des matières. Le *codex* lui-même ne respecte pas un ordre scrupuleusement hiérarchique et a laissé la place à l'accumulation de nouvelles chansons et de nouvelles sections autoriales. C'est en fait la liste (contemporaine de la transcription de la majorité du recueil de la deuxième moitié du XIII^e siècle⁵⁷) des auteurs en index qui offre une organisation beaucoup plus stricte des titres nobiliaires et du statut social des trouvères représentés. Ainsi, un personnage tel que le roi de Navarre apparaît parmi les premiers auteurs nommés dans la table (fol. Br), aux côtés d'autres rois et d'autres comtes, alors que sa collection auctoriale suit matériellement celle de Sauvage (fol. 10r), qui est pour sa part nommé plus tard dans la table (fol. Cr), à la suite de tous les personnages dotés du titre de *mesire*. La section « Roi de Navarre » est même interrompue par une pièce attribuée à l'encre verte à *maistre Richart* (fol. 12v), dont la section auctoriale est pour sa part annoncée plus loin dans la table, au fol. Cv. Il y a donc eu, de la part du ou des responsables de la table des matières, un effort évident de réagencement hiérarchique des auteurs du recueil :

⁵⁶ L'opinion a été récemment reprise dans le survol de Georges Veyssière, « Copie, authenticité et originalité », art. cit.

⁵⁷ Eduard Schwan, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften*, op. cit., p. 19.

Tableau II : liste des auteurs dans le chansonnier *M* et sa table

Ordre des auteurs dans le corps du chansonnier <i>M</i>	Ordre des auteurs dans la table du chansonnier <i>M</i>
<i>Maistres Willaumes li Viniers</i>	<i>Li quens d'Anjou</i>
<i>Li prince de le Mourés</i>	<i>Li quens de Bar</i>
<i>Li cuens d'Angou</i>	<i>Li dux de Brabant</i>
<i>Li quens de Bar</i>	<i>Li rois de Navare</i>
<i>Li dux de Brabant</i>	<i>Li rois Jehans</i>
<i>Li vidames de Chartres</i>	<i>Li quens de Couci</i>
<i>Sauvages</i>	<i>Messire Gasse</i>
<i>Bestournés</i>	<i>Li Castelains</i>
<i>Li rois de Navare</i>	<i>Mesire Jakes de Cison</i>
<i>Maistre Richart</i>	<i>Mesire Hugues de Bregi</i>
<i>Li Rois de Navare</i>	<i>Mesire Tiebaus de Blason</i>
<i>Mesires Jakes de Cyson</i>	<i>Mesire Pierre de Corbie</i>
<i>Huges de Bregi</i>	<i>Mesire Piere des Viés Maisons</i>
<i>Mesire Tiebaus de Blason</i>	<i>Mesire Raous de Ferieres</i>
<i>Mesire Alars de Caus</i>	<i>Mesire Gautiers d'Argies</i>
<i>Mesire Pieres de Corbie</i>	<i>Li Vidame de Chartres</i>
<i>Cevaliers</i>	<i>Mesire Raoul de Soisson</i>
<i>Messire Gasse</i>	<i>Mesire Hues de le Ferté</i>
<i>Mesire Andrius Contredis</i>	<i>Mesire Andrius Contredit</i>
<i>Mesire Piere de Molins</i>	<i>Mesire Quenes</i>
<i>Mesire Quenes de Biethune</i>	<i>Mesire Pieres de Molius</i>
<i>Mesire Joifrois de Barale</i>	<i>Mesire Piere de Créon</i>
<i>Mesire Morisses de Créon</i>	<i>Mesire Bauduins des Auteurs</i>
<i>Mesire Gilles de Beaumont</i>	<i>Mesires Alars de Cans</i>
<i>Mesire Hues d'Oysi</i>	<i>Robers de Blois</i>
<i>Mesire Jehans de Louvois</i>	<i>Mesire Bouchars de Malli</i>
<i>Li chastelains de Couchi</i>	<i>Robers de Memberoles</i>
<i>Mesire Bauduins des Auteurs</i>	<i>Cevaliers</i>
<i>Mesire Bouchars de Malli</i>	<i>Bestournes</i>
<i>Li quens Jehans de Braine</i>	<i>Jehans de Tries</i>
<i>Mesire Giles de Viés Maisons</i>	<i>Mesire Iouffrois de Barale</i>
<i>Hues de Saint Quentin</i>	<i>Messire Morisset de Créon</i>
<i>Mesire Raous de Ferieres</i>	<i>Mesire Hues D'Oisi</i>
<i>Mesire Raous de Sissons</i>	<i>Hues de Saint Quentin</i>
<i>Mesire Pieres de Créon</i>	<i>Sauvages</i>
<i>Mesire Gautiers d'Argies</i>	<i>Blondeaus</i>
<i>Mesire Hues de le Ferté</i>	<i>Maistre Willeaumes li Viniers</i>
<i>Jehans de Trie</i>	<i>Audefrois li bastars</i>
<i>Jehans Bodeaus</i>	<i>Moniot</i>
<i>Jehans Erars</i>	<i>Maistre Symons d'Autie</i>
<i>Baudes de le Kakerie</i>	<i>Maistre Richars de Furnival</i>
<i>Jehans de Nue[vile]</i>	<i>Maistre Gilles li Viniers</i>
<i>Jehans Erars</i>	<i>Maistre Wibert Kaukesel</i>
<i>Lambers li Avules</i>	<i>Sire Adans de Gieveni</i>
<i>Jehan Erars</i>	<i>Colars li Bouteilliers</i>
<i>Ernous li Vielle</i>	<i>Robert de le Piere</i>
<i>Maistre Willaumes li Viniers</i>	<i>Thumas Heriers</i>
<i>Monios</i>	<i>Pierekins de le Coupele</i>
<i>Maistre Symons d'Autie</i>	<i>Gontiers de Soignies</i>
<i>Giles li Viniers</i>	<i>Gillebers de Berneville</i>
<i>Colars li Boutelliers</i>	<i>Gautiers d'Espinau</i>

<p> <i>Gilebers de Bernevile</i> <i>Blondiaus</i> <i>Audefrois li Bastars</i> <i>Maistres Richars</i> <i>Maistre Wibers Kaukesel</i> <i>Sire Adans de Gievenci</i> <i>Robers de le Piere</i> <i>Thumas Heriers</i> <i>Pierekuins de le Coupele</i> <i>Jehans Erars</i> <i>Josselins de Digon</i> <i>Mahius de Gant</i> <i>Jakes li Viniers</i> <i>Li moines de Saint Denis</i> <i>Gontiers de Soignies</i> <i>Roufins de Corbie</i> <i>Sawales Coddès</i> <i>Cardons de Croisilles</i> <i>Rogiers d'Andelis</i> <i>Oudars de Lachen</i> <i>Ernous Caus Pains</i> <i>Pieros de Bel Marcais</i> <i>Guios de Digon</i> <i>Pieros de Bel Marcais</i> <i>Guios de Digon</i> <i>Pieros li Borgnes de Lille</i> <i>Guios de Digon</i> <i>Mahius li Juis</i> <i>Li chievre de Rains</i> <i>Guios de Digon</i> <i>Gautiers d'Espinau</i> <i>Maroie de Dergnau de Lille</i> <i>Jehans de Nuevile</i> <i>Jehans Fremaus de Lisle</i> <i>Carasaus</i> <i>Fouques de Marselle</i> <i>Ossiames Faiduis</i> <i>Li sons derves del home sauvage</i> <i>Pieres vidaus</i> <i>Ci conmencent li motet</i> <i>C'est li lais markiol</i> <i>Nompar</i> </p>	<p> <i>Mesire Iehans de Louvois</i> <i>Jehans Erars</i> <i>Roufins de Corbie</i> <i>Sauvales Cosses</i> <i>Cardons de Croisiles</i> <i>Rogiers d'Andelis</i> <i>Oudars de Laceu</i> <i>Ernous Caupains</i> <i>Josselins de Digon</i> <i>Pieros de Bel Marcais</i> <i>Mahuis de Gant</i> <i>Iakemés li Viniers</i> <i>Pieros li borgnes de Lille</i> <i>Li maines de Saint Denis</i> <i>Mahuis li Juis</i> <i>Li kieuve de Rains</i> <i>Guïs de Digon</i> <i>Iehans de Nuevile</i> <i>Jehans Frumaus</i> <i>Carasaus</i> <i>Jehans Bodeaus</i> <i>Jehans Erars</i> <i>Foukes de Marselle</i> <i>Ioseaus Tarduis</i> <i>Li sons derves del home Salvage</i> <i>Pieres Vidaus</i> <i>Bernars de Ventadour</i> <i>Les motes</i> </p>
---	---

De telles stratégies éditoriales confirment une fois de plus qu'une liste bibliographique d'auteurs possède également sa propre valeur idéologique et interprétative, et qu'elle constitue un outil d'encadrement des auteurs individuels qui la constituent. Madeleine Jeay a bien montré le rôle poétique et rhétorique de premier plan qu'ont pu jouer les listes dans la littérature médiévale en général, et celui qu'ont revêtu les listes de noms de poètes en particulier⁵⁸. Dans son plus récent ouvrage sur la question, la médiéviste s'intéresse exclusivement aux listes intradiégétiques, c'est-à-dire aux énumérations de noms de poètes présentes dans le texte (et non le péri-texte) de compositions lyriques ou narratives de langue d'oc et d'oïl. Elle suggère dans ce contexte qu'« établir des listes d'auteurs et d'œuvres, c'est constituer un canon ⁵⁹ » et « s'approprier le mode de référence constitutif de la culture lettrée par une sorte de *translatio* » des mécanismes de légitimation issus du « texte biblique » et de « l'Antiquité classique⁶⁰ ». Tout en rappelant les mises en garde de Rudolf Pfeiffer concernant l'emploi du terme de « canon » pour désigner une liste d'auteurs sur un modèle dont témoignent à la fois les *Πίνακες* et le *De viris illustribus*, on peut tout à fait étendre les conclusions de Madeleine Jeay à un domaine péri-textuel et extradiégétique. En effet, la table de *M* possède cette fonction légitimatrice et « monumentalisante » de la liste d'auteurs. Dans le cas de ce *codex*, et comme on l'observait avec les « portraits d'auteurs-chevaliers », la monumentalité poétique est intimement liée à des mécanismes de justification d'ordre idéologique et politique qui sont ceux – fantasmés ou avérés⁶¹ – d'une société de type « féodal ».

Autrement dit, ces chansonniers « par listes d'auteurs » constituent une hybridation et une réappropriation du modèle du *De viris illustribus*, que les concepteurs des manuscrits adaptent dans le but de créer des monuments à la gloire de la poésie lyrique courtoise de langue d'oïl et de ses auteurs. Il s'agit d'un geste fort et, à bien des égards, ambitieux, puisqu'il s'approprie la « matrice » biobibliographique pour léguer un

⁵⁸ Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2006 et « Listes de poètes et mise en place d'un canon », *Poétique de la nomination*, op. cit., p. 193-264.

⁵⁹ Madeleine Jeay, *Poétique de la nomination*, op. cit., p. 193.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁶¹ Judith A. Peraino confère à l'organisation de *M* une valeur nostalgique et parodique tout à la fois de l'ordre féodal et de la culture courtoise. Voir « Changing the voice of the subject », *Giving voice to love*, op. cit., p. 123-185.

nouveau groupe monumental de poètes de langue vernaculaire à la postérité. L'infiltration, dans ces chansonniers, du modèle du *De viris illustribus* par des techniques d'authentification issues d'un univers aristocratique, laïc et féodal témoigne à cet égard de trois phénomènes.

Ce phénomène d'infiltration démontre tout d'abord la prégnance du modèle de la liste d'auteurs hérité de l'Antiquité dans les pratiques codicologiques médiévales. Il signale en outre que certains des producteurs et des consommateurs de la lyrique courtoise de langue d'oïl ont bel et bien eu conscience de se trouver, avec les trouvères, face à une nouvelle génération de « grands auteurs ». Enfin, dans le cas des chansonniers d'oïl par listes d'auteurs, tout comme chez les troubadours, il montre que cette conscience ne s'est pas soldée par une refonte pure et simple de la totalité des trouvères dans le modèle de l'écrivain ecclésiastique, mais bien par une adaptation du modèle du *De viris illustribus* qui démontrerait la spécificité culturelle et politique incarnée par la « communauté » des trouvères.

Cette même tendance s'observe dans les manuscrits extrêmement solidaires les uns par rapport aux autres que sont *KNPX* et, semble-t-il, le *codex* perdu *Me*. Bien qu'ils soient dénués de tables et d'illustrations individualisées comparables à ce qu'on trouve dans *AaMT*⁶², ils n'en reconduisent pas moins eux aussi (en partie) une structure en listes bibliographiques organisées par auteurs. En outre, par rapport aux *codices AaMT*, ils ont la particularité d'offrir (à l'exception de *P*) un catalogue de poètes doté d'une grande stabilité d'une copie à l'autre. Cette stabilité n'est pas étonnante pour qui connaît ces recueils de trouvères : les nombreuses études panoptiques sur ce groupe de manuscrits ont mis en valeur l'existence de « fautes communes » ainsi que d'attributions identiques pour une même pièce d'un témoin à l'autre⁶³. De plus, les méthodes de présentation et de mise en valeur des attributions, notamment des recueils *KN* et *Me* sont les mêmes : le nom de l'auteur y est presque toujours copié dans un cercle rouge à côté de chaque pièce,

⁶² *K*, *N*, *P* et *X* contiennent tous, cependant, une illustration d'ouverture qui se trouve toujours en première page de ces recueils. Ces scènes, très semblables les unes aux autres, présentent soit une scène de performance musicale devant un public aristocratique (manuscrits *K* et *N*), soit un dialogue entre deux personnages de haute extraction (*P* et *X*). Voir, entre autres, Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 53-54, Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, *op. cit.*, pl. 11 et 12.

⁶³ Eduard Schwan, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften*, *op. cit.*, p. 86-171.

tandis que des rubriques attributives quasi-identiques ouvrent et ferment plusieurs des sections autoriales dans ces trois recueils⁶⁴.

Mais nous soulignerons surtout ici la manière dont ces recueils présentent des listes très homogènes d’auteurs. En guise de complément aux enquêtes panoptiques que d’autres médiévistes ont effectuées sur les chansonniers, et afin de bien mettre en lumière la stabilité des listes d’auteurs qu’offrent ces recueils, nous avons produit un tableau synthétique des sections autoriales d’un recueil à l’autre (incluant le chansonnier *Me*), qui est donnée en annexe recherche III. Ce que l’on constate, c’est que tous ces recueils reconduisent des blocs communs et invariants non pas uniquement de poèmes, mais de noms d’auteurs.

Malgré un caractère tabulaire et modulable évident, ces copies, très vraisemblablement produites dans un contexte centralisé, indiquent la façon dont pouvaient se marier les impératifs d’une production potentiellement « à la chaîne » et la volonté plus proprement rhétorique, voire « historico-littéraire⁶⁵ » de mettre de l’avant une même liste d’auteurs pour en confirmer et/ou en souligner le caractère illustre. De fait, la part de stabilité de cette liste d’un manuscrit à l’autre indique qu’elle s’était déjà cristallisée au tournant des XIII^e-XIV^e siècles, et pouvait être réemployée dans une perspective de promotion de certains poètes, voire de certaines régions dont ces poètes seraient les représentants. Maria Carla Battelli remarque par ailleurs que les trouvères de ce groupe *KNPX* « proviennent d’une zone septentrionale plus proche de l’Île-de-France, aux alentours de Reims⁶⁶ », là où les manuscrits *MTaA* mettent plus généralement en scène des auteurs picards⁶⁷. La promotion et la monumentalisation par liste effectuées dans ces chansonniers de trouvères autoriaux correspondraient donc aussi, en partie au moins, à des préférences géographiques.

Ces remarques confirment une fois de plus la dimension collective de la « théorie de l’auteur » que véhiculent ces chansonniers, ainsi que le modèle bibliographique qui les sous-tend. Cela est particulièrement apparent dans des chansonniers où se succèdent une

⁶⁴ Claude Fauchet décrit *Me* dans des termes analogues : « *A coste de chacune chanson escripte audit livre le nom d’auteur est mis dans un rond ... Il y a ainsi – Ci faillent les Chansons le roy Thiebault de Navarre et commencent le chansons monseigneur Gace brulle* ». Cité dans Ineke Hardy (éd.), *Les Chansons attribuées au trouvère picard Raoul de Soissons*, op. cit., p. 34.

⁶⁵ Maria Carla Battelli, « Les manuscrits et le texte », art. cit., p. 123.

⁶⁶ *Idem*

⁶⁷ *Idem*

cinquantaine de collections autoriales, et qui mettent en scène de façon évidente une collectivité de poètes. Mais cela peut aussi s'observer dans un *lierderbuch* autrefois autonome qui, tel celui consacré au roi de Navarre, célèbre la fonction politique tout autant que l'individu. Si chacun des trouvères participe donc de la gloire de la lyrique d'oïl, c'est en tant que collectivité que les poètes peuvent incarner, dans ces *codices*, l'excellence.

Il demeure que certaines figures autoriales se démarquent comme étant particulièrement à même de représenter la face légitime de la lyrique courtoise d'oïl. On observe ainsi que les manuscrits *KNPXMe* offrent dans un ordre identique le même « *quadriumvirat* » de poètes en guise d'ouverture (sauf *P*, qui intervertit légèrement l'ordre des quatre auteurs). Le roi de Navarre, Gace Brulé, le Châtelain de Coucy et Blondel de Nesle constituent donc un même socle d'auteurs sur lequel chacun de ces recueils se sont bâtis. Or cette stabilité, qui peut être interprétée comme un indice de la popularité des quatre trouvères, devrait permettre de mieux explorer la manière dont la réception des trouvères peut rappeler celle des troubadours, notamment de ceux qui ont fait l'objet de *vidas* et de *razos*. En effet, il est à peu près certain que les quatre trouvères ont bénéficié d'une légende biographique assez importante à l'époque où sont constitués les manuscrits, même s'il convient d'emblée de préciser qu'aucune notice biographique n'ouvre leurs sections autoriales dans les chansonniers *KNPXMe*.

Le cas le plus connu et le plus abondamment cité demeure à l'évidence celui de Thibaut de Champagne, mis en scène dans les *Grandes chroniques de France*, cité et loué, dans le *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud et le *De Vulgari eloquentia* de Dante⁶⁸, comme une référence poétique au-delà des frontières du pays d'oïl. Sylvia Huot a d'ailleurs mis en parallèle un détail biographique raconté par les *Chroniques*, à savoir le récit de la mise en recueil de ses chansons par Thibaut « en sa sale à Provins et en celle de Troyes », et la grande stabilité textuelle, ainsi que la circulation en *liederbücher* de ses poèmes dans les chansonniers de trouvères⁶⁹. Quoiqu'il en soit de la plausibilité de ces hypothèses, on peut admettre que les *Chroniques*, d'une part, et la réception

⁶⁸ Sur les nombreuses références à Thibaut par ses contemporains et chez les médiévaux en général, voir la synthèse de Madeleine Jeay, « Le prestige de Thibaut de Champagne », *Poétique de la nomination*, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁹ Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 64-65. Cf. *supra*, chapitre 1, p. 240.

particulièrement révérencieuse dont a fait l'objet Thibaut dans les chansonniers⁷⁰, d'autre part, trouvent très vraisemblablement leur origine commune dans un prestige et une autorité historiques d'autant plus forts qu'ils étaient « garantis », pour ainsi dire, par l'extraction aristocratique du trouvère.

Les trois autres personnages qui constituent les piliers auctoriaux des listes de trouvères proposées par *KNPXMe*, à savoir Gace Brulé, Blondel de Nesles et le Châtelain de Coucy ont eux aussi pu être associés à des textes de type biographique, voire biobibliographique, même si on constate différents degrés dans la certitude avec laquelle des légendes concernent véritablement les poètes mis à l'honneur dans les recueils. Le passage des *Grandes Chroniques de France* qu'on a abondamment cité a été utilisé pour supposer que Thibaut et Gace se fréquentaient et avaient composé un livre ensemble (« [Thibaut] fist entre luy et Gace Brulé les plus belles chançons et les plus délitables et mélodieuses qui onques fussent oïes en chançon né en vielle⁷¹ »). C'était avant que Paulin Paris et Gédéon Huet ne remettent en cause cette interprétation de l'extrait et supposent qu'il s'agissait plutôt d'une indication de la qualité du poète, qui aurait été égale à celle de Thibaut⁷². Par ailleurs, comme il a souvent été relevé, le nom de « monseignor Gasçon » apparaît apposé à des chansons dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart, qui « nomme Gace, lorsqu'il cite les pièces où celui-ci ne s'est pas nommé, et ne donne pas de nom d'auteur lorsqu'il cite un couplet de la chanson dont l'envoi contient au contraire le nom du poète⁷³ ». Gace Brulé était donc, de toute évidence, un nom de trouvère assez réputé, et pourvu d'une réalité référentielle suffisamment admise pour qu'on y associe une production poétique qui apparaisse dans les premiers feuillets de *codices* construits à la gloire des trouvères, tels *KNPXMe*. De même, ce sont des conclusions analogues que l'on peut tirer au sujet de Blondel de Nesle⁷⁴, qu'on peut ou non choisir d'associer par ailleurs au légendaire « Blondiaus » des *Récits d'un ménestrel*

⁷⁰ *Idem*. L'auteure cite la table de concordance de l'édition d'Axel Wallensköld (éd.), *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, *op. cit.* pour rappeler que l'ordre des chansons est à peu près le même dans la majorité des manuscrits qui ont transmis sa poésie.

⁷¹ Robert Fawtier, « Thibaut de Champagne et Gace Brulé », *art. cit.*, p. 83-84.

⁷² Voir la discussion synthétique de *Ibid.*, p. 83-92. Voir également Gédéon Huet (éd.), *Chansons de Gace Brulé*, Paris, Firmin Didot, 1902, p. I et *sq.*

⁷³ Robert Fawtier, « Thibaut de Champagne et Gace Brulé », *art. cit.*, p. 86. Voir aussi Gédéon Huet (éd.), *Chansons de Gace Brulé*, *op. cit.*, p. IV. Nous revenons plus loin dans ce chapitre sur ces attributions romanesques.

⁷⁴ Yvan G. Lepage (éd.), *L'Œuvre lyrique de Blondel de Nesle*, Paris, Honoré Champion, 1994.

de Reims, un poète décrit comme celui qui a libéré le roi Richard Cœur de Lion (lui-même auteur de compositions lyriques) de sa prison de Dürnstein⁷⁵. Cependant, dans les chansonniers conservés, ni les poèmes de Thibaut, ni ceux Blondel, ni encore ceux de Gace n'ont été conservés à côté (ou intégrés au matériau narratif) de leur propre légende biographique.

Il en va un peu autrement du dernier membre de ce *quadriumvirat* de trouvères, à savoir le Châtelain de Coucy. Le récit de la vie et des œuvres de cet auteur a été transmis sous la forme d'un roman à insertions lyriques autonome. Celui-ci n'a certes pas été transcrit dans les chansonniers à auteurs tels que *KNPXM*e, mais plutôt dans le BnF fr. 15098 et le BnF nouv. acq. fr. 7514⁷⁶ qui se comportent, de fait, comme des chansonniers proprement *bio*-bibliographiques dédiés non seulement aux poèmes du Châtelain, mais également à ceux de la Dame de Fayel dont il se serait épris. Reprenant notamment le motif bien connu du « cœur mangé », le *Roman du Chastelain de Coucy*, composition du début du XIV^e siècle mettant en scène un personnage qui aurait vécu quasiment un siècle plus tôt⁷⁷, résume et offre une perspective autre sur les enjeux et les particularités du transfert du modèle de la biobibliographie dans le contexte de la réception manuscrite des trouvères.

Dans un premier temps, il témoigne une fois de plus de l'existence de lectures biobibliographiques qui circulaient pour certains trouvères de langue d'oïl, et qui ont sans nul doute contribué à la popularité, voire à l'autorité de ces poètes, de façon comparable à ce qu'on observait en langue d'oc. Il permet autrement dit de constater l'ampleur du phénomène, plusieurs fois observé, d'autorisation, voire de monumentalisation par la biobibliographie de la poésie lyrique vernaculaire et de ses représentants entre les XIII^e et XIV^e siècles. La chronologie a pu, à cet égard, constituer un facteur décisif, puisqu'au même titre que Thibaut de Champagne, et peut-être que Gace Brulé et Blondel de Nesle,

⁷⁵ Voir le bilan par Yvan G. Lepage dans *Ibid.*, p. 18-28. Voir également Natalis de Wailly (éd.), *Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle*, Paris, Renouard, 1876, p. 41-44.

⁷⁶ Jakemès, *Le roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. par Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Moyen Âge », 2009. Au XV^e siècle, à la cour de Philippe le Bon, le roman a fait l'objet d'une mise en prose, éditée par Aimé Petit et François Suard, *Le livre des amours du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Bibliothèque des seigneurs du Nord », 1999.

⁷⁷ Alain Leron (éd.), *Chansons attribuées au Chastelain de Coucy (fin du XII^e-début du XIII^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Rennes », 1964.

le Châtelain de Coucy fait partie d'une génération « ancienne » de trouvères, que le passage du temps et la popularité grandissante avaient peut-être contribué à monumentaliser au tournant du XIII^e et du XIV^e siècle, époque où ces personnages sont perçus comme étant suffisamment importants et prestigieux pour apparaître en tête de chansonniers auctoriaux.

Par ailleurs, le cas du *Roman du Châtelain de Coucy* témoigne paradoxalement de la rareté, dans les sources manuscrites conservées, du phénomène qui consiste à apposer des notices biographiques aux poèmes d'un trouvère donné. Outre le roman consacré au châtelain, seul le BnF fr. 25566 dédié à la poésie d'Adam de la Halle, comme on le verra, et peut-être également le livre, désormais disparu, que Philippe de Novarre « fist de lui meesmes⁷⁸ » appliquent un modèle éditorial d'autorité à la fois biographique et bibliographique à des figures de poètes lyriques, de façon comparable à ce qu'on trouve pour les troubadours. Si les images d'auteurs des chansonniers *AaMT* étudiés précédemment « compensent » certes ce phénomène en « suggérant » (pour reprendre l'expression d'Ursula Peters) la biographie des auteurs qu'elles mettent en scène, elles témoignent aussi du fait que la narration biographique a généralement été remplacée par des illustrations héraldiques et sigillaires, lorsqu'il s'est agi de fédérer, d'introduire et de légitimer tout à la fois les poèmes d'un auteur donné dans les chansonniers de trouvères. Il y a donc dans cette absence relative du biographique dans les chansonniers d'oïl une première différence de taille au regard de la réception des troubadours.

Le cas du Châtelain de Coucy doit enfin intéresser en sa qualité de *roumans*, une appellation générique que la rubrique du fol. 1r du BnF fr. 15098 confère à ce texte. Sans doute le motif central et emblématique de cette œuvre y est-il pour beaucoup dans cette association à l'univers trouble du roman, un genre qui, comme nous le disions à la suite de Francis Gingras, se fonde dès sa naissance sur une interrogation des frontières entre les domaines de la *fabula* et de l'*historia*⁷⁹. Le *Roman du Châtelain de Coucy* se fonde, comme il a été analysé et démontré à de multiples reprises par la critique, sur le motif du « cœur mangé », dont l'itérativité dans une pluralité de récits médiévaux tend à indiquer qu'il était perçu et connu par les médiévaux pour ce qu'il était, à savoir une structure

⁷⁸ *Les Quatre âges de l'homme*, § 233, cité *supra*, chapitre 1, p. 240.

⁷⁹ Francis Gingras, *Le Bâtard Conquérant*, *op. cit.*, p. 193-214. Voir *supra*, introduction, p. 77.

narrative qui gravite autour du pôle de la fiction romanesque, merveilleuse et mythologique⁸⁰. Qu'on comprenne bien cette remarque : il ne s'agit pas de se préoccuper de la véracité des détails contextuels contenus dans le *Roman du Chastelain de Coucy*, ni de suggérer que l'entité auctoriale et biographique du nom de « Chastelain de Coucy » n'a pas bénéficié, comme c'est le cas de *KNPXM*, d'un prestige, voire d'un certain type d'autorité au Moyen Âge, bien au contraire. En revanche, on peut constater avec intérêt qu'il plane, sur l'un des rares exemples de vie de trouvère à insertion lyriques (une sorte de longue *razo*), l'ombre de la fiction romanesque, et que cette ombre était très vraisemblablement perçue du public médiéval.

La comparaison avec les biographies de troubadours est, à cet égard, éclairante. En effet, il est bien connu que l'une des nombreuses occurrences du motif du cœur mangé se trouve dans les diverses versions d'une autre « biographie de poète », à savoir celle consacrée Guilhem de Cabestang⁸¹. Au regard des nombreuses autres *vidas* et *razos*, celle de Guilhem constitue un exemple supplémentaire de biographie dite « trouble », qui vient, comme la *razo* de Bernart de Ventadorn ou la *vida* de Peire Vidal, nuancer l'image d'*auctores* respectables que cherchent à bâtir la majorité des vies de troubadours. En contexte d'oïl, cependant, le *Roman du Chastelain de Coucy* est l'un des uniques exemples de « *vida* » de trouvère conservée dans un manuscrit aux côtés de la production lyrique d'un auteur. Cela change donc complètement le « rapport de force » entre les biographies de poètes lyriques présentées comme étant authentiques et véhiculant un contenu moralement normatif et celles qui explorent un univers aux assises plus ambivalentes d'un point de vue épistémologique et moral.

De fait, la présente analyse a pour dessein de mettre en lumière le fait que cette proximité entre une formule biobibliographique de l'auteur et un univers romanesque,

⁸⁰ Parmi les très nombreuses études concernant ce motif, on renverra à l'article de synthèse de Jean-Jacques Vincensini sur la question, qui offre une orientation bibliographique et un panorama des différentes occurrences du « cœur mangé » : « Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du "Cœur Mangé" dans la narration médiévale », dans *Le « Cœur » au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 1991, p. 439-459. Pour un survol et une analyse du motif à travers les âges et les contextes, voir notamment Mariella Di Maio, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 2005.

⁸¹ Jean Boutière et Alexander H. Schutz (éd.), *Biographies des Troubadours*, *op. cit.*, p. 530-555. Voir l'analyse récente de Huw Grange, « Guilhem de Cabestanh's eaten heart, or the dangers of literalizing troubadour song », *Tenso*, vol. 27, n° 1-2, 2012, p. 92-108.

caractérisé par un rapport ambivalent à la vérité et à l'authenticité, constitue un des traits les plus caractéristiques de l'adaptation du concept d'auteur (ou d'*auctor*) au sein de la langue d'oïl. La langue romane a bel et bien conquis l'espace des livres et y a bâti à l'occasion des monuments dédiés à une ou plusieurs figures d'auteurs, ce dont témoignent les chansonniers organisés en listes d'auteurs. Mais nous observerons à présent que, de concert avec ces entreprises éditoriales qui rappellent les pratiques des chansonniers de langue d'oc, certains poètes romans, de même que leurs premiers « éditeurs » ont également mis en scène leur hésitation et leur « inquiétude » concernant le geste qui consistait à bâtir des *auctores* vernaculaires qui auraient été les émetteurs et les garants illustres de discours vrais.

Une langue « sans grammaire »

On ne saurait trop anticiper les enquêtes à venir qui chercheront à illustrer dans le détail et avec nuance les effets de sens nés du rapport « inquiet », « alternatif » et même « romanesque », pour ainsi dire, à une auctorialité inspirée du modèle biobibliographique qu'on observera en langue d'oïl, en prenant à témoin les manuscrits à collections autoriales individuelles. Mais dans le but de mieux préparer le terrain pour ces analyses ultérieures, il demeure essentiel de poursuivre un peu plus loin la comparaison des trajectoires divergentes qu'empruntent, aux XIII^e-XIV^e siècles, la réception des troubadours, d'une part, et celle des trouvères, d'autre part. Cela permettra de mieux poser les bases d'une compréhension du phénomène qui occupera le reste de cette étude, à savoir de la manière dont les acteurs de la production et de la réception de la poésie de langue d'oïl ont voulu bâtir des figures d'auteur qui nourrissent un dialogue critique et ambivalent avec la notion d'*auctor*. Oscillant entre révérence, imitation et dilapidation de l'héritage des *auctores* et de la biobibliographie, la poésie en langue romane entretient un rapport tourmenté et pluriel à la notion d'auteur. Un bref survol de la réception manuscrite de la poésie lyrique au-delà des seuls chansonniers en listes d'auteurs en témoignera une première fois.

Ainsi, un trait caractéristique de la poésie lyrique de langue d'oïl est qu'elle ne semble pas avoir engendré, ni au XIII^e siècle, ni au XIV^e siècle, de grammaires ni de textes poétologiques qui citeraient ou traiteraient les trouvères à la manière d'*auctores*.

Autrement dit, quel que soit le sens que l'on souhaite donner aux grammaires et aux traités poétiques occitans qui traitent de l'art de *trobar* et qui citent les troubadours comme on le faisait avec des *auctores*, la majorité des chercheurs s'accorde à dire que de tels textes n'ont tout simplement pas d'équivalent en langue d'oïl à la même époque. Ni la langue d'oïl, ni les figures autoriales de trouvères ne semblent avoir accouché d'un système conjuguant « grammaticalisation » et autorisation, contrairement à ce qu'on trouve de façon très systématique pour la langue occitane.

Évoquées précédemment, les études de Serge Lusignan sur la question ont permis de jeter la lumière, voire d'offrir certains éléments d'explication au sujet d'une telle réalité⁸². Avant même de chercher à proposer d'autres pistes de réflexion concernant ce phénomène, on peut se contenter tout d'abord de décrire les faits, à savoir que, seul un *Donait françois*⁸³ datant du XV^e siècle vient compenser, dans le contexte très précis de l'Angleterre, l'absence totale de traités grammaticaux portant sur la langue d'oïl comparables à ce qu'on trouve en langue d'oc dès 1200 au moins. Certes, il existait jusqu'alors des textes qui, tels la traduction française de l'*Ars Minor* du manuscrit Berne, Burgerbibliothek 439, datant de la deuxième moitié du XIII^e siècle, utilisaient le français comme point de départ à l'apprentissage du latin⁸⁴. Il s'agissait autrement dit de traductions de l'*Ars minor* qui visaient à enseigner *en français* les règles et la compréhension du latin, et non du français lui-même, contrairement à ce qu'on observe pour l'occitan. Dans les chapitres à venir, nous verrons que certains textes de langue d'oïl ont pu, en contexte anglo-normand notamment, poser un regard analytique sur certains aspects de la langue française pour interroger son statut de langue de savoir et d'apprentissage. Mais on ne peut que remarquer l'absence de grammaires et de traités qui, tout comme les *Razos* et des *Regles de trobar*, confèreraient systématiquement à l'art et à la parole de poètes lyriques d'oïl une autorité institutionnalisée. En fait, même du point de vue plus général des traités rhétoriques, il faudra véritablement attendre Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps et, après eux, les *Règles de seconde*

⁸² Cf. *supra*, chapitre 2, p. 366.

⁸³ Johan Barton, *Donait françois*, éd. par Bernard Colombat, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2014.

⁸⁴ Voir notamment Thomas Städtler, *Zu den Anfängen der französischen Grammatiksprache. Textausgaben und Wortschatzstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1988 et Maria Colombo-Timelli, *Traductions françaises de l'Ars minor de Donat au Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles)*, Florence, La Nuova Italia, 1996.

rhétorique (première moitié du XV^e siècle) pour que soient produits des textes dont la principale raison d'être sera de décrire et de prescrire les règles d'une poésie versifiée de langue d'oïl, et d'en célébrer à l'occasion les illustres « rhétoriques »⁸⁵.

L'exception que constitue l'*Ars musicae*, composé vers 1300 par Johannes de Grocheio (Jean de Grouchy)⁸⁶, est remarquable de par la manière dont ce texte souligne précisément les hésitations que pouvait susciter l'idée que des trouvères aient pu être perçus comme des sortes d'*auctores* qui incarneraient l'excellence du français et de la poésie d'oïl. Dans ce traité latin portant sur les « règles » de la musique telle qu'elle existait en Île-de-France à la fin du XIII^e siècle⁸⁷, la poésie lyrique vernaculaire fait l'objet de descriptions, voire de citations en français. Lorsque Grocheio évoque le *Cantus coronatus* (le « chant couronné »), il cite par exemple deux compositions, qu'il introduit ainsi : « *Sicut gallice. Aussi com lunicorne. Vel Quant li roussignol.*⁸⁸ ». La première de ces deux chansons est attribuée ailleurs, en fonction des manuscrits, au Châtelain de Coucy, à Raoul de Ferrières et à Gace Brulé ; la seconde est associée à Thibaut de Champagne⁸⁹. Cependant, dans l'*Ars musice*, tous les renvois à des pièces lyriques de langue d'oïl se font de façon parfaitement anonyme, là où l'auteur n'hésite pourtant pas à citer Aristote, Grégoire, Boèce et toute une série d'autorités classiques.

Par ailleurs, Robert Mullally a attiré l'attention sur le décalage entre le contenu des poèmes cités par Johannes de Grocheio et la signification que ce dernier leur donne :

*The subject matter of the cantus coronatus, according to Grocheo, is friendship (amicitia) and kindness (karitas), which are delightful but difficult themes (although why they should be so he does not say) (f. 43'). The surprising fact is that neither of the songs cited exhibits the features that Grocheo predicates of them. Both are concerned with the love between man and woman rather than with friendship or kindness.*⁹⁰

⁸⁵ Expression employée pour désigner Guillaume de Saint-Amour, Jean de Meun, Guillaume de Machaut et les autres représentants de la « nouvelle science » de la seconde rhétorique dans *Les Règles de la Seconde Rhétorique*. Cf. *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, éd. par Ernest Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, p. 11.

⁸⁶ Johannes de Grocheio, *Ars musice*, éd. et trad. par Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon et Carl J. Williams, Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, coll. « Varia », 2011.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁹ Robert Mullally, « Johannes de Grocheo's "Musica Vulgaris" », *Music & Letters*, vol. 79, no 1, p. 6.

⁹⁰ L'analyse est reconduite dans John Haines, *Eight Centuries of troubadours and trouvères. The changing identity of medieval music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 270 : « D'après Grocheo, le sujet du *cantus coronatus* est l'amitié (*amicitia*) et la gentillesse (*karitas*), des thèmes délicieux mais

Robert Mullally a raison de rappeler que ces deux poèmes traitent essentiellement du regard amoureux que le poète-amant porte sur la beauté de sa dame, créant une dissonance entre la description de l'*Ars musice* et le contenu des pièces lyriques citées⁹¹. Mais peut-être convient-il de prolonger les observations du médiéviste en rappelant que, chez un théologien quasiment contemporain de Grocheio, à savoir Thomas d'Aquin, la *caritas* (que l'on peut traduire par « charité »), de même que l'*amicitia* sont décrites comme les manifestations positives, car moralement justes, de l'amour. En effet, comme le résume James McEvoy dans son analyse du *De amore* de l'Aquinate⁹², « la charité est amitié, car elle est l'amitié de l'homme avec Dieu qui s'établit sur la base du don de la grâce rédemptrice⁹³ ». Elle se distingue de l'*amor concupiscentiae*, à savoir le désir dont « l'ambiguïté peut conduire à l'égoïsme, à la possessivité et à toutes les autres formes de l'immoralité⁹⁴ ». Se pourrait-il que Johannes de Grocheio cherche, avec son traité, à « allégoriser » une poésie du désir et de l'amour « concupiscent » en lui apposant une signification moins ambivalente moralement ?

De fait, le contraste avec la réception des troubadours est riche de sens. Là où des spécialistes telles que Geneviève Hasenohr étudiaient la manière dont la lyrique des troubadours pénétrait la pensée théologique et grammaticale en langue d'oc grâce au champ lexical de l'*amour*, le seul traité « musicologique » du XIII^e siècle portant sur la lyrique courtoise d'oïl s'assure de souligner en latin la compatibilité de l'art des trouvères avec la *charité* chrétienne. Par ailleurs, tandis que les troubadours étaient cités nommément dans les grammaires et les traités de langue d'oc, Johannes de Grocheio renvoie les trouvères à l'anonymat, et ce tandis qu'il refaçonne, semble-t-il, le sens de leur discours.

Un tel exemple ne doit toutefois pas être vu comme absolu, tout comme il ne doit pas éclipser les efforts d'institutionnalisation et de légitimation véritables dont ont fait l'objet les trouvères *en tant qu'auteurs* au XIII^e siècle, et dont les chansonniers en listes

difficiles (même s'il ne dit pas pourquoi c'est le cas) (f. 43^v). Cela a de quoi étonner, quand on sait qu'aucune des chansons citées n'illustre les caractéristiques que Grocheio formule à leur égard. Les deux chansons ont trait à l'amour entre un homme et une femme, et non pas à l'amitié ou à la gentillesse. »

⁹¹ Robert Mullally, « Johannes de Grocheo's "Musica Vulgaris", art. cit., p. 6.

⁹² James McEvoy, « Amitié, attirance et amour chez S. Thomas d'Aquin », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 91, 1993, p. 383-408.

⁹³ *Ibid.*, p. 401.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 391.

d'auteurs témoignent bel et bien. Les phénomènes bien étudiés que sont la riche tradition des puy ou encore la fonction sociale prestigieuse associée aux trouvères dans le contexte exceptionnel, mais néanmoins révélateur d'Arras indiquent que ces poètes lyriques de langue d'oïl ont su générer les mécanismes de leur propre légitimation sociale et culturelle⁹⁵. Dans les *codices*, la mention « chanson couronnée » apposée à certaines pièces lyriques démontre que le « couronnement » obtenu à la suite d'un concours poétique a pu être employé, dans le péri-texte des *codices*, comme une sorte de marque distinctive qui augmente la valeur du texte copié⁹⁶. En outre, même si on observe assurément un mécanisme carnavalesque minimal dans le geste de couronnement auquel procèdent ces institutions poétiques, il paraît malaisé de se prononcer sur la nature purement dérisoire de la hiérarchie poétique que consacre l'institution du puy. Dotées, comme on croit le savoir, d'un collège électoral chargé de délibérer sur la qualité des différents concurrents du tournoi poétique, les puy sont bel et bien les producteurs d'un certain type de prestige cautionné par le culte marial, et pensé sur le mode de l'imitation d'une principauté élective⁹⁷. Dans le cas d'Arras au moins, on sait qu'il existait des courroies de transmission entre ce prestige poétique et un prestige politique, au sein d'une ville où l'élite bourgeoise et urbaine se comportait, vis-à-vis des structures traditionnelles et féodales du pouvoir du comte d'Artois, notamment, avec la libéralité que l'on sait⁹⁸. Alors que l'exemple des inscriptions sigillaires illustre une certaine interdépendance entre l'art de *trouver* et l'autorité politique d'un Thibaut de Champagne, le couronnement

⁹⁵ L'étude de référence sur la question demeure celle de Roger Berger, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, 1981. Pour un état des lieux récents sur la question, voir Ardis Butterfield, « Urban culture: Arras and the puy », *Poetry and music*, *op. cit.*, p. 133-170. Pour une synthèse critique et récente et nuancée sur la vie littéraire arrageoise, voir Olivier Collet, « Le recueil BnF, fr. 25566 ou le trompe-l'œil de la vie littéraire arrageoise au XIII^e siècle », *art. cit.*, p. 59-87. On pourra également consulter Charles B. Newcomer, « The Puy at Rouen », *PMLA*, vol. 31, n° 2, 1916, pp. 211-231. Nous reviendrons sur les mécanismes de légitimation de la culture poétique à Arras au chapitre 5.

⁹⁶ Ardis Butterfield, « Urban culture: Arras and the puy », *loc. cit.*, p. 138.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁹⁸ Voir par exemple les célèbres *Statuts et règlements de la Confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras aux XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, qui décrit en des termes très clairs la souveraineté et la légitimité religieuse dont bénéficiaient les trouvères « en raison du privilège qui avait été accordée par la sainte Vierge à deux jongleurs », comme le rappelle Roger Dragonetti : « *Ceste carités est estorée des jogleors, et li jogleor en sont signor. Et cil cui il i metent si est, et cui il metent jors n'u puet estre se par les non : car sor jogleors n'i a nus signorie.* » Cité dans Roger Dragonetti, *La Technique...*, *op. cit.*, p. 372. Sur le statut social de certains trouvères arrageois, voir Roger Berger, *Littérature et société arrageoises*, *op. cit.*

poétique des puy illustrerait donc la manière dont l'art des trouvères a pu bénéficier d'une aura qui outrepassait le seul domaine de l'amusement et de la *jonglerie*.

Cependant, ces nombreuses précisions ne doivent pas non plus éclipser le jeu de « mirage des sources » qui caractérise, pour reprendre la formulation de Roger Dragonetti⁹⁹, une partie non-négligeable de la réception manuscrite de la lyrique d'oïl, et que nous étudierons à présent. Qu'on précise qu'il ne s'agit pas ici d'évoquer à nouveau les chansonniers constitués de chansons adespotes, ni de parler de la centaine de pièces anonymes qui ont été inventoriées par les médiévistes et, à l'époque médiévale elle-même, dans des chansonniers de trouvères. Il s'agit plutôt d'attirer brièvement l'attention sur la manière dont tout une partie de la réception manuscrite des poésies lyriques d'oïl a pris la forme de compositions explicitement romanesques, pourvues d'insertions lyriques. Dans ces œuvres, l'énonciation de la poésie lyrique est assez systématiquement prise en charge non pas par des trouvères historiques, mais par des personnages appartenant à l'univers de la fiction romanesque.

« Mirage des sources » et attributions romanesques

Le cas le plus fréquemment analysé et le plus intéressant, en raison du brouillage des pistes qu'il semble opérer quant à la question des sources et de l'attribution, est le *Roman de la Rose (Guillaume de Dole)* de Jean Renart. On le sait, ce texte est le plus ancien roman à insertions lyriques de langue d'oïl conservé. Composé au début du XIII^e siècle, il précède en fait les grandes entreprises de compilation de la poésie lyrique d'oïl dont les chansonniers organisés par auteurs tels que le groupe *AaKNPMTXMe* sont la matérialisation. Il est écrit une ou deux décennies après que Raimon Vidal de Besalú compose ses *Razos de trobar*, un texte qui démontrait que la question de l'attribution de la poésie lyrique d'oc à des auteurs historiques était un phénomène tout à fait admis et acquis à l'époque. Or le poème de Jean Renart offre un mode de transmission et d'attribution des pièces lyriques qui se distingue aussi bien du modèle du chansonnier par liste d'auteurs que du traité grammatical qui serait comparable aux *Razos de trobar*.

Comme nous l'avons remarqué précédemment, Jean Renart est connu pour avoir intégré, au sein de la marqueterie narrative et lyrique que constitue son roman, des

⁹⁹ Roger Dragonetti, *Le mirage des sources*, *op. cit.*

citations du trouvère Gace Brulé, nommé explicitement comme l'auteur de plusieurs insertions lyriques. Que ces citations soient justes ou non, voire qu'elles constituent le point de départ d'une poétique du pastiche, comme a pu le suggérer récemment Isabelle Arsenau¹⁰⁰, ne contrevient pas au fait que le nom de Gace Brulé fasse l'objet d'une certaine révérence et soit traité, dans le roman, comme une entité onomastique fédératrice d'un corpus de poèmes donnés. En ce sens, le nom de Gace possède dans le *Guillaume de Dole* une fonction attributive voisine de celle qu'il occupe dans les chansonniers organisés en listes d'auteurs. En revanche, tout le sel de la pratique attributive de Jean Renart au sein de son roman provient du fait que, parallèlement à ces attributions que l'on pourrait choisir d'interpréter comme transparentes ou « réelles », le texte met également des chansons dans la bouche de personnages tels que Jouglet ou l'empereur Conrad, dont l'existence historique semble beaucoup plus douteuse. Relayées exclusivement dans le roman, les attributions à ces personnages ne sont en tout cas corroborées par aucune autre source.

Même si Claude Fauchet acceptait de traiter Jouglet et Conrad comme des personnages historiques, et les plaçait à la suite de la liste de trouvères « véritables » qu'il transcrivait à partir du chansonnier de Mesmes¹⁰¹, il semble désormais admis que Jean Renart a procédé à une sorte de brouillage des pistes concernant la pratique attributive. Si les études de Roger Dragonetti et d'Isabelle Arsenau ont explicitement cherché à démontrer la dimension ironique, voire ludique de ces attributions et de la poétique de Jean Renart en général¹⁰², même les études qui prennent davantage au sérieux le *Guillaume de Dole* admettent le caractère crypté des attributions auquel le roman procède. De telles recherches choisissent de lire le roman comme un texte à clés, dont les attributions fictives seraient autant d'indices menant à des personnages ayant réellement existé, comme l'a résumé Isabelle Arseneau :

[L]es lecteurs modernes qui [...] ont [...] cherché à mesurer [...] l'univers de la fiction à l'aune de la réalité [...] se sont servis des personnages imaginés par l'auteur comme autant de pistes de lecture dans un

¹⁰⁰ Isabelle Arsenau, « La condition du pastiche dans le roman lyrico-narratif de Jean Renart (*Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*), *Études françaises*, vol. 46, n° 3, 2010, p. 99-122.

¹⁰¹ Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de La Langue et poesie françoise*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰² Isabelle Arsenau, « La condition du pastiche... », art. cit. et Roger Dragonetti, *Le mirage des sources*, *op. cit.*

hypothétique roman à clé. Là où certains ont cru reconnaître Pierrekins de la Coupelle dans Cupelin — le petit ménestrel merveilleux (v. 3398) qui appartient aux chambellans de l'empereur et que le narrateur dit « plus fluet qu'un hareng » —, d'autres, tels Gaston Paris, anciennement, et Félix Lecoy ou William Paden, beaucoup plus récemment, intègrent « Jourdain le vieux bourdon » (« Jordains le viex bordons », v. 2403) à la liste des ménestrels dont l'œuvre n'aurait pas été conservée.¹⁰³

Or, du point de vue de l'œuvre elle-même, une telle stratégie de dissimulation des sources, qu'elle ait été sérieuse ou ironique, a pour effet de conférer l'autorité et la responsabilité de la poésie lyrique à des êtres fictionnels, dotés d'une certaine autonomie par rapport au monde référentiel. Il convient de bien prendre la mesure du fossé qui sépare un tel rapport, ambivalent, romanesque et fictif à l'attribution auctoriale, de celui, sérieux et présenté comme vrai et digne de foi, des entreprises biobibliographiques, grammaticales et même romanesques que l'on trouve dans le domaine d'oc à la même époque¹⁰⁴.

Le divorce entre attributions « réelles » et attributions romanesques qu'opère le *Guillaume de Dole* sera consommé par des œuvres narratives à insertions lyriques ultérieures telles que le *Roman de la Violette*, *Renart le Nouvel*¹⁰⁵, pour ne citer que quelques exemples relativement connus. Comme le remarquait déjà Gédéon Huet, Gerbert de Montreuil, très proche de son modèle Jean Renart, insère trois poèmes de Gace Brulé, à ce détail près que ces derniers « sont cités et mis dans la bouche de personnages du récit¹⁰⁶ ». D'autre part, l'œuvre de Jacquemart Gielée, qui met pour sa part en scène le personnel zoomorphique issu de l'univers du *Roman de Renart*, attribue par définition les pièces lyriques à des animaux, et non à des trouvères, en plus de présenter un grand nombre d'*unica*¹⁰⁷. Nico van den Boogart a offert des pistes d'interprétation qui permettraient de rattacher chaque copie manuscrite du roman à des

¹⁰³ Isabelle Arseneau, « La condition du pastiche... », art. cit., p. 106.

¹⁰⁴ On signalera d'ailleurs que des pièces de Jaufré Rudel et Bernard de Ventadour ont été traduites dans le roman : « Lors que li jor sont lonc en mai » (v. 1301-1307) et « Quant voi l'aloete moder » (v. 5212-5227).

¹⁰⁵ Gerbert de Montreuil, *Le roman de la violette ou de Gérard de Nevers*, éd. par Douglas Labaree Buffum, Paris, Champion pour la Société des anciens textes français, 1928 ; Jacquemart Gielée, *Renart le Nouvel*, éd. par Henri Roussel, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1961.

¹⁰⁶ Gédéon Huet (éd.), *Chansons de Gace Brulé*, op. cit., p. IV.

¹⁰⁷ Anne Ibos-Augé, « Les insertions lyriques dans le roman de *Renart le Nouvel*. Éléments de recherche musicale », *Romania*, t. CXVIII, n° 471-472, p. 375-393. John Haines a pour sa part tenté d'attirer l'attention sur la proximité graphique entre les mélodies de *Renart le nouvel* et celles attribuées au trouvère Adam de la Halle. Voir John Haines, *Satire in the songs of Renart le Nouvel*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2010, et notamment p. 107.

représentations historiques du texte, potentiellement à Lille¹⁰⁸. Si une telle hypothèse était vérifiable, elle serait potentiellement éclairante sur la manière dont des personnages historiques – parmi lesquels il n'est pas impossible qu'il y ait eu des trouvères reconnus – ont pu procéder à un véritable jeu de masques, dissimulant leur identité sous des *personae* animales et romanesques. Mais il demeure que, dans leur matérialité, les insertions lyriques du roman n'ont pas été attribuées à des noms d'individus présentés (même de façon « erronée ») comme étant les auteurs véritables de ces pièces lyriques. De fait, là où les chansonniers par listes d'auteurs mettent en scène l'authenticité de leurs attributions, les œuvres lyrico-narratives que sont le *Guillaume de Dole*, le *Roman de la Violette* ou encore *Renart le Nouvel* abordent la question de la paternité littéraire de la poésie lyrique à travers le prisme de la fiction romanesque.

On arguera à juste titre que les figures autoriales de Jean Renart, de Gerbert de Montreuil ou encore de Jacquemart Gielée peuvent à la rigueur servir de figures autoriales fédératrices, à qui il demeurerait possible d'attribuer les chansons tissées à la narration de leurs romans. Mais il convient alors de rappeler que le *Guillaume de Dole* n'est « signé » que sur le mode oblique de l'anagramme¹⁰⁹, tandis que les œuvres de Gerbert et de Jacquemart maintiennent, entre leur discours auctorial et les insertions lyriques, le voile de la narration romanesque.

Par ailleurs, il convient de préciser à quel point la perspective chronologique contredit une vision téléologique de la question de la « naissance » de l'auteur dans la lyrique d'oïl, qui voudrait que cette dernière se fasse plus pressante au fur et à mesure que la langue vernaculaire progresserait dans l'univers de l'écriture et des livres. Dès le premier roman à insertions lyriques de Jean Renart, et alors que la question de l'attribution est parfaitement acquise chez les troubadours, les pièces lyriques peuvent circuler avec le nom de leur auteur historique, comme en témoigne l'exemple de Gace Brulé. En outre, des œuvres telles que le *Renart le Nouvel*, qui ne contiennent aucune pièce attribuée explicitement à un auteur historique, sont contemporaines des grandes entreprises bibliographiques telles que les chansonniers par listes d'auteurs. Ce que nous

¹⁰⁸ Voir Nico van den Boogaard, « Jacquemart Gielée et la lyrique de son temps », dans Henri Roussel et François Suard (dir.), *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Gielée et leur temps. Actes du Colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 333-354.

¹⁰⁹ Voir Jean Renart, *Le Lai de l'Ombre*, éd. par Joseph Bédier, Paris, Honoré Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1913.

sommes tenté de constater à la place d'un lent « mouvement vers l'auteur », ce sont donc deux rapports alternatifs, et non plus successifs au regard d'un prétendu « sens de l'histoire », à la question de l'auctorialité.

Combinée au constat d'une absence de traités grammaticaux de langue d'oïl, la coexistence de ces deux rapports à la paternité littéraire en langue d'oïl souligne le fait que l'invention (l'entrée) de la littérature française dans les manuscrits ne s'est pas simplement soldée par l'avènement univoque et irrésistible d'auteurs, au sens de « garants de l'excellence morale et poétique de la culture courtoise et vernaculaire de langue d'oïl ». Très tôt, une voie alternative et particulièrement audible à l'« autorisation des trouvères » a consisté à penser la question de l'auteur de langue d'oïl à travers le prisme de la fiction romanesque. Le succès et le pouvoir d'attraction du genre romanesque en langue d'oïl, de même que le rapport ambivalent qu'il entretient à la fiction, constitue sans doute l'un des facteurs qui entrera en compte dans les réflexions sur l'auteur déployées dans les manuscrits à collections auctoriales individuelles. Très au fait des incertitudes sur le statut institutionnel, moral et épistémologique du français et des genres poétiques qui fleurissent dans cette langue, les *codices* à compilations d'auteurs de langue d'oïl posent, comme nous le verrons, un regard parfaitement conscient et critique des conditions d'accès d'un poète de langue d'oïl au statut d'auteur.

Avant d'analyser ce phénomène à l'échelle des manuscrits et des auteurs individuels, on rappellera une dernière fois que le survol effectué dans ce chapitre avait pour première finalité de contribuer à proposer une lecture qui ne placerait plus les différents chansonniers vernaculaires et les manuscrits à collections auctoriales individuelles sur un axe du « progrès littéraire » menant simplement d'un état de la langue vernaculaire caractérisé par une oralité anonyme et « primitive » à une culture de l'écrit « consciente d'elle-même », avec des auteurs dotés d'une « subjectivité » et d'une épaisseur biographique. En se concentrant dans un premier temps sur les principaux chansonniers de trouvères organisés en listes d'auteurs, il a été possible de confirmer, tout d'abord, ce que le chapitre 2 avait contribué à démontrer en partie. Loin de constituer une étape balbutiante de la réception manuscrite de la poésie vernaculaire à venir, les chansonniers par listes de sections auctoriales sont avant tout la manifestation d'un désir très maîtrisé de monumentaliser la lyrique d'oïl et les trouvères en adaptant le modèle,

parfaitement connu et établi à l'époque, incarné par des textes tels que le *De viris illustribus* de saint Jérôme. Ainsi, les chansonniers de trouvères *AaKMNPTXMe* reconduisent, bien plus qu'ils n'inventent, des pratiques d'attribution, d'authentification et de monumentalisation de la poésie lyrique d'oïl selon une logique auctoriale qui rappelle tout à la fois le texte du docteur de l'Église et les manuscrits biobibliographiques occitans. Cependant, on perçoit également dans ces recueils de langue d'oïl des modes de légitimation de la lyrique courtoise qui reposent moins sur la biographie des poètes que sur les idéaux et les pratiques d'authentification iconographique propres à l'aristocratie laïque et féodale. Autrement dit, les chansonniers *AaKMNPTXMe* se présentent comme la rencontre entre un modèle livresque, prestigieux et antique de construction et de légitimation de figures autoriales, la biobibliographie, et les aspirations à la légitimité d'une culture courtoise consciente de véhiculer une définition idiosyncrasique (féodale, aristocratique, vernaculaire) de l'excellence politique, poétique et idéologique, de façon alternative au modèle de l'écrivain ecclésiastique promu par le *De viris illustribus*, par exemple. Parallèlement à ce projet, les romans à insertions lyriques illustrent une voie alternative – romanesque, fictive – à l'« autorisation » des trouvères.

Sans procéder à une longue digression sur un phénomène qui a déjà été abondamment relevé par la critique, il est judicieux de compléter et préciser nos remarques en rappelant brièvement que plusieurs spécialistes ont également présenté Gautier de Coinci et ses *Miracles Notre Dame* comme une voie à la fois populaire et alternative – plus explicitement religieuse – pour penser l'autorisation de la lyrique de langue d'oïl. Bénéficiant d'une abondante tradition manuscrite que l'on a parfois rangée sous l'étiquette de chansonniers¹¹⁰, les *Miracles Notre Dame* combinent, dans leur version complète, des récits exemplaires de miracles mariaux à des compositions lyriques dédiées à la Vierge et présentées comme étant du cru de Gautier¹¹¹. Malgré cette prétention à l'originalité, Ardis Butterfield a mis en lumière, à la suite de Paul Meyer et de William Calin, le fait que les chansons conservées dans les manuscrits des *MND* partageaient de grandes affinités textuelles, mélodiques et formelles avec l'ensemble de

¹¹⁰ Cf. Robert White Linker, *A Bibliography*, op. cit., p. 40-41, qui rappelle qu'Alfred Jeanroy, dans sa *Bibliographie sommaire des chansonniers*, op. cit., confère le sigle *a* aux principaux manuscrits des *MND*. 16 des manuscrits « complets » des *MND* font partie de cette liste de chansonniers.

¹¹¹ « En cest livre volrai planter / De lius en lius chançons noveles / De Nostre Dame mout tres beles, / De legieretes et de fors. (*MND* I Pr. 2, v. 18-21) ».

la tradition lyrique d'oïl profane des trouvères¹¹². La médiéviste relève ainsi plusieurs « *contrafacta* » au sein des manuscrits des *MND*, c'est-à-dire des pièces que d'autres recueils attribuent tour à tour à des auteurs tels que Blondel de Nesle ou encore Gilles de Viès Maisons¹¹³. Selon Ardis Butterfield, la figure auctorale de Gautier, ostentatoire dans les différents prologues qui parcourent son œuvre, aurait donc servi à rassembler sous une attribution unique (à la seule personne de Gautier) et à allégoriser explicitement la poésie des trouvères, jugée comme étant trop licencieuse par le prieur de Soissons¹¹⁴.

Cette hypothèse doit retenir notre attention pour un bref instant, du fait qu'elle semble confirmer les réticences que pouvait susciter le processus d'autorisation des trouvères et de leur poésie dans les manuscrits, tout en rappelant que ces réticences ont souvent pris la forme précise d'un discours sur les genres poétiques et les différents rapports à la vérité que ces genres pouvaient véhiculer. En effet, Gautier pense généralement son projet poétique, qui inclut une réflexion sur son propre statut d'auteur, dans les termes d'une opposition générique avec les atours de la fable et, plus généralement, de la poésie dite de « divertissement ». Gautier s'attaque ainsi aux compositions vernaculaires qui font, selon lui, le bonheur du public laïc et courtois auquel il espère s'adresser :

[...] chevalier, prince et haut homme
 Aiment mais mielz atruperies
 Risees, gas et truferies,
 Sons et sonnés, fables et faintes
 Que vies de sains ne de saintes.
 Longues fables et sermons cors
 Demandent mais aval ces cors.
 Larges mençoignes, bordes amples
 Aiment mais mielz que les essamples
 Ne les bons dis de l'Escriture. (*MND*, II, Pr. 1, v. 144-153)

¹¹² Ardis Butterfield « *Contrafacta: from secular to sacred in Gautier de Coinci and later thirteenth-century writing* », *Poetry and music*, op. cit., p. 103-124 ; Paul Meyer, « Types de quelques chansons de Gautier de Coinci », *Romania*, t. LXVII, 1888, p. 429-437 ; William Calin, « On the nature of Christian poetry: from the courtly lyric to the sacred and the functioning of *contrafactum* in Gautier de Coinci », *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelone, Quadrens Crema, 1988, t. III, p. 385-394. Voir, plus récemment, Frédéric Billiet, « Gautier de Coinci est-il un compositeur ? », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, op. cit., p. 127-147.

¹¹³ Ardis Butterfield, « *Contrafacta: from secular to sacred* », loc. cit., p. 106-111.

¹¹⁴ *Idem*

Or il convient de constater que son hostilité aux genres poétiques profanes, séduisants et mensongers, dépasse les frontières linguistiques, puisque Gautier n'hésite pas à critiquer s'il le faut les productions attribuées à des *auctores* qui ont certes pour eux le prestige de l'Antiquité, mais qui n'en sont pas moins inférieures à l'exemple des auteurs chrétiens :

Plus veil ensivre le prophete
Que je ne face le poete.
Plus penre veil seur saint Jhehan
Et seur saint Luc que seur Lucan.
Plus be a penre en l'Evangille
Qu'en Juvenal ne qu'en Vergile. (*MND*, II, Pr. 1, v. 65-70)

On le comprend, Gautier revendique ici une supériorité poétique sur *Lucan*, *Juvenal* et *Vergile* qui se confond avec une supériorité morale et générique, du fait qu'il dit suivre l'exemple littéraire des Évangélistes, du *prophete* et non du *poete*. Son choix de produire des narrations et des chants ouvertement mariaux lui permet alors de bâtir une *persona* auctoriale en langue vernaculaire qui pourra surpasser moralement les *auctores* de l'Antiquité et qui ne sera pas suspectée d'entretenir de liens problématiques avec les « sons et sonnés », les « fables » et les « faines » qui constituent l'horizon d'attentes des membres du public aristocratique et laïc d'expression vernaculaire auquel il destine ses *Miracles* et les chansons qui les accompagnent.

Si on accepte de les envisager comme des « chansonniers » aux même titre que les anthologies auctoriales et les romans à insertions lyriques, les *Miracles Notre Dame* permettent de mieux comprendre la complexité de la réception « auctoriale » de la poésie des trouvères. De façon explicite, l'œuvre et la figure auctoriale de Gautier se bâtissent aux dépens de l'esthétique du roman et de la lyrique profane et courtoise, genres et types de compositions auxquels il n'associe jamais de figures d'auteurs qui en garantiraient l'excellence. Si l'on en revient aux *contrafacta* relevés par la critique, par exemple, ceux-ci constitueraient comme la face « religieuse » du même phénomène que l'on observait dans les romans à insertions lyriques, qui reprenaient eux aussi la poésie de trouvères célèbres sans citer ces derniers. Là où les romans tels que le *Guillaume de Dole* et le *Roman de la Violette* pratiquaient un mirage des sources avec la lyrique d'oïl, les *contrafacta* que les manuscrits attribuent à Gautier de Coinci procèderaient pour leur part à un effacement de l'autorité des trouvères sur leur poésie au nom d'une piété mariale

assumée, comme l'a avancé Ardis Butterfield. Autrement dit, ils confirmeraient le phénomène selon lequel, parallèlement au mécanisme avéré d'autorisation des trouvères, plusieurs acteurs et transmetteurs de la poésie lyrique d'oïl ont hésité à doter, sans réserves, la lyrique courtoise d'oïl de figures d'auteurs illustres dans des manuscrits.

Bien connu des spécialistes des *Miracles de Notre Dame*, le fait que Gautier de Coinci ait abondamment puisé, par ailleurs, dans les codes et dans l'esthétique de la littérature et de la poésie vernaculaire qu'il fustigeait¹¹⁵, n'altère pas les conclusions quant à l'existence de certaines réticences, chez les poètes comme chez leurs « éditeurs » à autoriser tout simplement la lyrique courtoise dans les *codices* de langue d'oïl. Tout au plus, l'influence de la littérature et de la lyrique courtoise sur les œuvres de Gautier démontrent que le projet d'allégorisation mariale du poète s'est laissé pénétrer des codes et de l'esthétique auquel il refusait de conférer un statut véritablement autorisé.

Forts de ces différentes mises au point quant à une certaine vision de la « naissance de l'auteur » qui serait survenue dans les chansonniers lyriques, nous pouvons désormais nous tourner vers l'analyse de la constitution des manuscrits de langue d'oïl à collections auctoriales individuelles de notre corpus, qui constituent l'un des observatoires privilégiés de l'introduction du concept d'auteur dans la littérature francophone. Les manuscrits à collections auctoriales individuelles de langue d'oïl reconduisent eux aussi cette réflexion concernant la rencontre parfois houleuse entre le concept d'*auctor*, d'une part, et d'autre part les genres littéraires à succès dans les milieux aristocratiques laïques d'expression française, au sein d'une langue certes en processus d'institutionnalisation, mais où une véritable grammaire faisait encore défaut. Offrant tantôt des interprétations très conservatrices, pieuses et révérencieuses de la notion d'*auctor* et du modèle de la biobibliographie, tantôt des remises en question particulièrement expérimentales de cette

¹¹⁵ Olivier Collet, *Glossaire et index critiques des œuvres d'attribution certaine de Gautier de Coinci*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2000, p. XXII : « Connaissant parfaitement la littérature profane contemporaine de langue française et son succès, sa séduction, Gautier l'imité pour rivaliser avec elle et lutter contre elle, au nom d'une inspiration édifiante, et avec des armes qu'il lui emprunte ». Sur la tradition iconographique qui accompagne cette hybridation, voir Kathryn A. Duys, « Minstrel's mantle and Monk's hood: the authorial persona of Gautier de Coinci in his poetry and illuminations », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, op. cit., p. 37-64. Sur la conception esthétique, voire « cosmétique » de la poétique religieuse et didactique de Gautier, voir, dans le même ouvrage, Yasmina Foehr-Janssens, « Histoire poétique du péché : de quelques figures littéraires de la faute dans les *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci », p. 215-226.

notion et de ce modèle, les collections autoriales individuelles gagneront à être analysées comme les rameaux distincts d'un même arbre auquel appartiennent également les chansonniers lyriques organisées en listes d'auteurs, et non plus simplement comme une version plus « aboutie » de ces derniers.

Chapitre 4 : *Grammaire, librairie et vies de saints : s'amender par la biobibliographie et les auctores en contexte anglo-normand*

Nous venons d'examiner et de réévaluer la justesse de certaines assises de l'une des lectures les plus influentes sur l'« invention » de l'auteur dans les manuscrits vernaculaires. Il convient de poursuivre cet exercice en proposant désormais un point de départ alternatif à l'histoire de l'avènement du manuscrit à collection auctoriale individuelle telle qu'elle est racontée par les tenants de cette lecture. En effet, il faut bien comprendre que, contrairement à ce que certaines études ont pu laisser croire, l'apparition des tout premiers manuscrits à collections autoriales individuelles de langue d'oïl n'est pas la simple conséquence d'une mutation dont la première étape serait représentée par l'avènement des biographies de troubadours ou encore des chansonniers d'oc et d'oïl organisés par listes d'auteurs.

D'après les témoins matériels conservés, la constitution des plus anciens recueils de langue d'oïl à compilations d'auteurs individuels précède – parfois de très loin – celle des chansonniers biobibliographiques occitans et leurs équivalents du Nord de la France. Ainsi on peut rappeler que le manuscrit BL, Cotton Nero A.V., qui met en série deux poèmes de Philippe de Thaon, daterait de la seconde moitié du XII^e siècle, soit bien avant les premières traces textuelles d'une consommation biobibliographique de la poésie des troubadours et des trouvères¹¹⁶. Deux autres manuscrits, parmi les plus précoces de notre corpus, remontent quant à eux au début du XIII^e siècle : le BnF fr. 24766, qui renferme l'œuvre d'Angier, remonte aux années 1212-1214, tandis que le recueil compilant la poésie de Guillaume le Clerc de Normandie, le BnF fr. 19525, date très probablement de la première moitié du XIII^e siècle¹¹⁷.

D'un point de vue typologique, ces différents manuscrits ne peuvent être (et n'ont d'ailleurs jamais été) qualifiés de chansonniers : renfermant de la « poésie scientifique » (le *Comput* et le *Bestiaire* de Philippe de Thaon) et des compositions soit hagiographiques, soit religieuses et édifiantes (dans le cas d'Angier et de Guillaume le Clerc de Normandie), les plus anciens manuscrits à compilations autoriales individuelles

¹¹⁶ Les témoins conservés signalent plutôt la moitié du XIII^e siècle, comme nous l'avons rappelé au début du chapitre 2, p. 293.

¹¹⁷ Voir nos développements sur les dates de ces auteurs et de leurs manuscrits situés *supra*, chapitre 1.

transmettent une poésie qui ne saurait être identifiée à la lyrique courtoise et amoureuse des trouvères ou des troubadours¹¹⁸. D'un certain point de vue, on peut même dire que ces trois manuscrits s'inscrivent dans la même histoire générale de l'introduction du concept d'auteur dans les *codices* vernaculaires médiévaux à laquelle prennent part, à leur façon, les chansonniers biobibliographiques de langue d'oc et d'oïl. En revanche, il est évident que les recueils consacrés à Philippe, Angier et Guillaume ne constituent pas, d'un point de vue chronologique et typologique, la simple « suite », ou encore un degré de raffinement supplémentaire d'une dynamique qui aurait été initiée soit au sein de la poésie lyrique, soit dans les recueils lyriques organisés par listes de collections auctoriales.

Au premier regard, l'apparition à date reculée de ces recueils organisés autour de la figure d'un auteur de langue d'oïl semble plutôt symptomatique du milieu géolinguistique particulier dont ils proviennent tous trois, à savoir l'espace anglo-normand, et plus précisément l'Angleterre. En effet, sur le continent, seul le BnF fr. 794 qui contient les cinq romans de Chrétien de Troyes a été produit à la même époque, soit durant le premier quart du XIII^e siècle. Les autres manuscrits à collections auctoriales provenant du continent datent tous, quant à eux, d'une époque postérieure à l'année 1250. Outre l'« exception champenoise » que représente la « copie Guiot » et qui sera analysée à part (au chapitre 9), il est donc juste d'affirmer que les premiers recueils à collections auctoriales individuelles de langue d'oïl sont majoritairement anglo-normands et, pour être plus précis, insulaires. Or l'espace anglo-normand a déjà été abondamment étudié par les médiévistes pour la précocité avec laquelle il a hissé la langue d'oïl au statut de langue écrite et littéraire¹¹⁹. Il s'agira à présent de revenir sur cette fameuse « précocité »,

¹¹⁸ Signalée dans la liste du contenu du manuscrit située en annexe recherche I, la portée musicale grégorienne du fol. 1r du BnF fr. 24766 est en fait un fragment qui n'est pas annonciateur du contenu majoritairement hagiographique et narratif du reste du recueil. De même, dans le BnF fr. 19525, la chanson copiée avec une partition musicale au fol. 204r est un ajout tardif et hétérogène vis-à-vis du reste du *codex*.

¹¹⁹ La précocité de la littérature anglo-normande a notamment été signalée par Mary Dominica Legge, « La précocité de la littérature anglo-normande », art. cit., p. 327-349. De la même auteure, on consultera aussi *Anglo-Norman Literature and its Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 18-26. Françoise Laurent reconduit elle aussi cette expression dans « La précocité de l'écriture hagiographique et l'identité normande : les vies de saints composées par Wace », dans Michèle Guéret-Laferté et Nicolas Lenoir (dir.), *La Fabrique de la Normandie*, Publications numériques du CÉRÉdI, coll. « Actes de colloque », 2013 [En ligne] URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-precocite-de-l-ecriture.html> Consulté le 3 juin 2019. Concernant le volet matériel et codicologique de cette précocité, on se référera à Keith Busby, *Codex and Context*, op. cit., vol. II, p. 488-513. Comme on le verra plus tard dans ce chapitre, d'autres études

qui semble également se manifester dans l'histoire de la fonction-auteur. Ainsi, s'il est admis au sein de la médiévistique que l'Angleterre constitue le principal lieu de naissance de la littérature française, on se concentrera ici sur la manière dont cet espace géolinguistique a également fourni ses premières figures d'auteurs aux lettres de langue d'oïl.

Cependant, le présent chapitre ne se concentrera pas principalement sur les figures autoriales anglo-normandes qui, comme les emblématiques Benoît de Sainte-Maure ou Marie de France, sont connues pour avoir tenté très tôt de bâtir des œuvres et des *personae* autoriales qui s'affranchissaient de la culture latine et du modèle des *auctores*, tout en tentant de faire valoir un discours poétique original et singulier. Si nous évoquerons bel et bien ces protagonistes bien connus de l'histoire de la littérature française en contexte anglo-normand, il convient de rappeler que nous avons choisi de focaliser l'analyse sur des manuscrits qui mettent en série les œuvres d'un auteur donné, et qui en font le principe organisationnel d'un recueil. Or les *codices* insulaires qui correspondent à cette définition compilent les œuvres non pas de Benoît de Sainte-Maure, Marie de France ou Wace, mais bien de poètes qui demeurent assez peu étudiés dans l'histoire littéraire moderne, à savoir Philippe de Thaon, Angier et Guillaume le clerc de Normandie. En outre, comme on le verra à présent, ces recueils à collections autoriales individuelles tracent une autre voie poétique que celle, davantage connue, qu'ont empruntée des poètes tels que Benoît de Sainte-Maure et Marie de France, par exemple. De fait, ces trois recueils se caractérisent avant tout par le soin avec lequel ils placent les figures d'auteurs qu'ils mettent à l'honneur dans le sillon d'une conception latine, religieuse, et pour ainsi dire « conservatrice » de l'autorité et de l'*auctor*. Or, pour observer ce phénomène, l'étude des pratiques éditoriales, poétiques et interprétatives liées à la biobibliographie et à la notion d'*auctor*, dont nous avons déjà mis en lumière le

rendent compte de la surreprésentation des manuscrits anglo-normands parmi les plus anciens témoins codicologiques de la littérature en langue d'oïl. Voir notamment Ian Short, « L'Avènement du texte vernaculaire : la mise en recueil », dans Emmanuèle Baumgartner et Christiane Marchello-Nizia (dir.), *Théories et pratiques de l'écriture au moyen âge : Actes du colloque Palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987*, Paris, 1988, p. 11-24, ainsi que Ian Short et Brian Woledge, « Liste provisoire de manuscrits du XII^e siècle contenant des textes en langue française », *Romania*, t. CII, 1981, p. 1-17. Pour une publication plus récente, voir Maria Careri, Christine Ruby et Ian Short (dir.), *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle*, *op. cit.*

caractère ancien et répandu dans les chapitres précédents, s'avèrera être une piste critique particulièrement utile.

En effet, on verra que les recueils à collections autoriales anglo-normands investissent souvent les codes antiques de la biobibliographie pour articuler, de façon autoréflexive, une certaine vision de ce que peut (ou doit) être un auteur – pour ne pas dire un *auctor* – de langue d'oïl. On observera autrement dit la présence, à des degrés d'intensité variable, du modèle de la biobibliographie dans les premiers manuscrits à collections autoriales individuelles anglo-normands. Cependant, on soulignera que l'interprétation de ce modèle qui est offerte dans ces recueils diffère sensiblement de celle qu'on a observée pour la réception manuscrite de la lyrique courtoise.

En effet, tandis qu'on remarquait certaines hybridations et réadaptations du modèle de l'*auctor* aussi bien dans les chansonniers d'oc que dans ceux d'oïl, l'usage de la biobibliographie dans les manuscrits anglo-normands se distingue par sa subordination quasi-totale à un modèle d'autorité et d'auctorialité explicitement chrétien et ecclésiastique, qui se place la plupart du temps dans le giron des productions textuelles latines et religieuses. Moins encore que les chansonniers de troubadours et de trouvères, ces premiers manuscrits à collections individuelles n'ont pas pour visée (explicite, du moins) de conférer une monumentalité à une liste d'auteurs qui représenteraient l'excellence poétique, voire le particularisme de leur collectivité poétique et linguistique. Au contraire, dans les recueils de Philippe, d'Angier et de Guillaume, l'usage du modèle éditorial et herméneutique du type « la vie et l'œuvre », et plus généralement la revendication de l'accès de la langue d'oïl à une culture livresque autorisée servent généralement à garantir et à accompagner l'assujettissement des auteurs mis en scène dans les *codices* – et celui de leur public – à une *auctoritas* explicitement chrétienne, cautionnée de façon univoque par les autorités latines et ecclésiastiques. Pour reprendre un terme employé par Philippe de Thaon aussi bien que par Angier, la *persona* autoriale de ces poètes ne se manifeste, dans les recueils qui leur sont consacrés, que pour mieux être *amendée* et rendue conforme au modèle de l'*auctor* et, peut-être plus encore, du saint. Autrement dit, on verra que les manuscrits à collections autoriales anglo-normands semblent devoir leur précocité au fait que les auteurs qu'ils mettent en scène ne cherchent pas à offrir une alternative à un modèle latin et explicitement religieux

d'autorité, mais plutôt à montrer que la langue d'oïl, sa littérature et ses représentants peuvent – ou doivent – se conformer à ce standard¹²⁰.

Plurilinguisme, esprit de conquête et auteurs : le contexte anglo-normand

L'idée selon laquelle les premiers auteurs anglo-normands à faire l'objet de compilations auctoriales se caractériseraient par leur subordination à un modèle d'autorité livresque religieux et latin qui ne laisserait que très peu de place à l'expression d'un quelconque particularisme poétique peut étonner, lorsqu'on connaît le ton conquérant, revendicateur et parfois même personnel dont usent les poètes que la critique moderne perçoit désormais comme étant les grands noms de la littérature anglo-normande des XII^e et XIII^e siècles. Les discours métapoétiques de figures auctoriales telles que Benoît de Sainte-Maure, Gautier Map ou encore Marie de France sont connus pour la façon dont ils témoignent d'un désir assumé de se distinguer parfois avec force des modèles anciens et latins d'autorité et d'auctorialité. Mais avant même de revenir sur ces exemples, il faut prendre le temps de rappeler qu'ils viennent d'un contexte par ailleurs connu pour la précocité avec laquelle il semble avoir favorisé l'accès de la langue d'oïl au statut de langue livresque, concurrençant ainsi le latin dans ce domaine.

Comme l'a notamment souligné Keith Busby à la suite de divers médiévistes, on constate ainsi une abondance de productions poétiques et de documents manuscrits anglo-normands à date ancienne par rapport à ce qu'on observe sur le continent, sans qu'on puisse être sûr du sens exact à conférer à ce phénomène¹²¹. En effet, dans l'état actuel des choses, les plus anciens manuscrits et les plus anciens textes de langue d'oïl conservés et datables remontent pour la plupart aux XI^e-XII^e siècles et sont majoritairement anglo-normands. Comme on aime à le répéter, cette surreprésentation des manuscrits et des œuvres provenant soit de l'Angleterre, soit de l'espace géolinguistique contrôlé par la dynastie angevine pour la période la plus reculée de la

¹²⁰ Il faut signaler qu'en raison de critères chronologiques, le cas de Nicole Bozon dans le manuscrit Londres, BL, Additional 46919, qui date du deuxième quart du XIV^e siècle, ne sera pas analysé dans ce chapitre, qui ne concerne que les manuscrits insulaires ou anglo-normands dits « précoces ». L'ouvrage que la critique nomme désormais le *Commonplace book* sera cependant analysé et mis en relation avec les manuscrits analysés ici dans le chapitre 9.

¹²¹ Voir Keith Busby, *Codex and Context*, op. cit., vol. II, p. 488-513, ainsi que les travaux cités *supra*, n. 119 du présent chapitre.

littérature française pourrait être un simple effet de loupe lié à des stratégies de conservation à long terme plus élaborées et mieux organisées, par exemple, que ce qu'on trouvait à la même époque dans le royaume de France¹²². Mais il existe également de solides arguments en faveur de l'hypothèse selon laquelle ce phénomène serait lié la situation linguistique de l'Angleterre d'après la conquête normande de 1066, où le français a, plus tôt qu'ailleurs, revêtu le statut de langue d'élite, de pouvoir et de culture.

Avant la Conquête déjà, l'Angleterre se caractérisait par un plurilinguisme qui s'observait chez les élites dirigeantes et dans l'usage d'une diversité de langues institutionnelles autres que le latin. Dans son ouvrage *Le Bâtard conquérant*, Francis Gingras résume la manière dont une pluralité de langues coexistait à la cour d'Ethelred dit le « Malavisé » (roi de 978 à 1016)¹²³ :

À la cour d'Ethelred, le latin et l'anglo-saxon, langues administratives, côtoyaient [...] d'autres langues vernaculaires parmi lesquelles il faut compter sinon précisément le danois, au moins son ancêtre poétique : le vieux norrois, langue du scalde Gunnlaugr, qui aurait été couvert de cadeaux par Ethelred d'après la *Saga de Gunnlaugr langue-de-serpent*.¹²⁴

Comme l'explique le médiéviste, cette situation de polyglossie observable à la cour d'Ethelred était généralement caractéristique du royaume d'Angleterre d'avant l'arrivée des Normands. Elle avait pour principale particularité de ne pas offrir de statut exclusif au latin comme langue élitare et de rompre tout effet de diglossie proposant une hiérarchie claire entre un latin autorisé et officiel, d'une part, et des langues vernaculaires « privées » de l'autre :

Ce plurilinguisme, dans lequel baigne l'Angleterre d'avant la Conquête, rompt la situation de diglossie qui prévaut dans les pays de langue romane où les différentes variétés de protoroman sont généralement dans une situation d'antagonisme direct avec le latin. Dans ces cas d'opposition terme à terme, la séparation des compétences linguistiques se fait pour l'essentiel suivant une ligne de partage fonctionnelle et sociale, reléguant les langues vernaculaires au rang de « langues privées ». La rareté des documents de langue romane antérieurs au XII^e siècle et leur dépendance

¹²² Ian Short, « L'Avènement du texte vernaculaire : la mise en recueil », art. cit.

¹²³ Sur Etherled, voir par exemple Simon Keynes, « Re-reading king Æthelred the Unready », dans David Bates, Julia Crick et Sarah Hamilton (dir.), *Writing medieval biography, 750-1250. Essays in honour of Frank Barlow*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, p. 77-97 et, plus récemment, Levi Roach, *Æthelred the Unready*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2016.

¹²⁴ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 96-97.

directe (matérielle) au latin contrastent avec la production relativement importante non seulement de documents administratifs, mais encore de manuscrits littéraires en vernaculaire anglo-saxon.¹²⁵

Francis Gingras souligne à juste titre, à la suite de Robert Stanton notamment, la manière dont ce plurilinguisme anglais a favorisé la production de textes vernaculaires, créant une véritable « culture de la traduction » qui mène par exemple « l'abbé Ælfric d'Eynsham (Oxfordshire) [à] s'engage[r] dans la traduction de la Bible et dans la compilation d'Homélies vernaculaires à partir des textes des Pères de l'Église¹²⁶ ».

Pour conforter ces propos, on peut rappeler que ce même Ælfric est aussi l'auteur d'un texte que Melinda J. Menzer est allée jusqu'à décrire comme étant la première grammaire de l'anglo-saxon et l'une des premières grammaires vernaculaires de l'époque médiévale¹²⁷. Composé vers 995 et bénéficiant d'un succès considérable en Angleterre aux siècles suivants, ce traité grammatical inspiré de Priscien et de Donat se veut un guide d'apprentissage du latin pour un public dont la langue maternelle est la langue vernaculaire anglo-saxonne. Mais d'après l'analyse de Melinda J. Menzer, le texte d'Ælfric s'applique également à conférer à l'anglo-saxon le même statut de langue « grammaticale » que le latin, en rappelant que son organisation en parties, comme les différentes catégories de mots qui la composent, peuvent être appréhendées selon le modèle de la grammaire latine¹²⁸. De façon semblable à ce qu'on observera en langue d'oc au XIII^e siècle, Ælfric « *is analyzing English as a grammatical entity*¹²⁹ », c'est-à-dire qu'il confère à une langue vernaculaire un statut épistémologique égal, à certains égards, au latin.

C'est dans ce contexte d'ouverture de sa culture livresque au plurilinguisme que l'Angleterre est conquise, en 1066, par une population dotée de sa propre langue vernaculaire, à savoir les Normands¹³⁰. Comme l'a résumé Serge Lusignan, ces

¹²⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 126. Francis Gingras se réfère à l'étude de Robert Stanton, *The Culture of Translation in Anglo-Saxon England*, Cambridge, D.S. Brewer, 2002.

¹²⁷ Melinda J. Menzer, « Ælfric's English Grammar », *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 103, n° 1, 2004, p. 106-124. Voir aussi Tony Hunt, *Teaching and learning Latin in thirteenth-century England*, vol. I, *Texts*, Cambridge, D. S. Brewer, 1991, p. 99-119.

¹²⁸ Melinda J. Menzer, « Ælfric's English Grammar », art. cit., p. 119.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 122 : « analyse l'anglais comme une entité grammaticale. »

¹³⁰ Sur cette question, on se réfèrera par exemple à Serge Lusignan, *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2004, p. 155-217. Voir aussi Judith A. Jefferson et Ad Putter (dir.), *Multilingualism in Medieval Britain (c.*

« nouveaux arrivés parlaient sans doute une forme ou l'autre du proto-français, dont on ne peut déterminer la nature pour cette époque¹³¹ ». Le chercheur rappelle aussi que, grâce au *Domesday Book* compilé en 1086, qui « fournit un inventaire des propriétés foncières de presque toute l'Angleterre, on peut mesurer assez bien l'impact démographique, économique et politique de la conquête¹³² » qui se traduit par une domination importante de l'Angleterre par cette élite francophone. En situation de quasi-hégémonie politique sur un territoire déjà habitué à autoriser les incursions du vernaculaire dans le domaine des livres, cette élite francophone facilitera donc la conquête progressive par le français du statut de langue d'écriture et de culture.

Les manifestations textuelles et poétiques les plus célèbres du caractère prestigieux et élitare du français en contexte anglo-normand dès les dernières années du XI^e siècle et tout au long du XII^e siècle sont désormais bien connues des médiévistes. On cite notamment la date ancienne de la *Chanson de Roland*¹³³, telle que conservée dans le manuscrit d'Oxford (fin XI^e-début XII^e siècle), comme une des illustrations les plus notables de la capacité de l'aire culturelle anglo-normande à produire des monuments poétiques en langue d'oïl de façon précoce¹³⁴.

Or, dans le cadre d'une étude sur l'histoire de la fonction-auteur, il convient de remarquer que le *Roland* d'Oxford contient un passage qui lui est exclusif et qui pose la question de l'accès de la langue d'oïl à l'univers des livres dans les termes d'un dialogue avec deux *auctores*, et non des moindres, à savoir Virgile et Homère. Ainsi, on se rappelle la manière dont la laisse 189 du poème évoque le personnage de Baligant, émir de Babylone et véritable double sarrasin de Charlemagne, que Marsile va rencontrer pour lui demander de l'aide :

1066-1520). *Sources and Analysis*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2013 et Ad Putter, « Multilingualism in England and Wales, c. 1200: the testimony of Gerald of Wales », dans Christopher Kleinhenz et Keith Busby (dir.), *Medieval multilingualism. The Francophone world and its neighbours*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2010, p. 83-106.

¹³¹ Serge Lusignan, *La Langue des rois*, op. cit., 2004, p. 159. Pour une orientation bibliographique sur ces questions, cf. n. 2.

¹³² *Idem.* Le médiéviste s'appuie sur les travaux d'Austin Lane Poole, *From Domesday Book to Magna Carta* (1087-1216), Oxford, Clarendon Press, 1951.

¹³³ Les différentes versions du poème sont citées à partir de l'édition suivante : *La Chanson de Roland – The Song of Roland : the French corpus*, éd. par Joseph J. Duggan et Karen Akiyama, Turnhout, Brepols, 2005, 3 vol.

¹³⁴ Francis Gingras, *Le Bâtard Conquérant*, op. cit., p. 100-101.

En Babilonie Baligant ad mandét
(ço est l'amirail, le vieil d'antiquité,
Tut survesquiét e Virgilie e Omer) (*Roland*, version *O*, l. 189, v. 2514-2516)

Il faut bien rappeler que dans les autres versions, plus tardives, de la *Chanson de Roland*, cette référence à Virgile et Homère disparaît complètement. Le poème du manuscrit de Venise (*V4*) donne : « ço e l'amirai de veilz antigeté, / ch'in Saragoça vegna a lui aidé (*Ibid.*, version *V4*, l. 208, v. 2805-2806) ». La version de Paris (*P*) dit simplement au sujet de Baligant que « C'est uns paiens qui onques n'amma Dé (*Ibid.*, version *P*, l. 164, v. 3053) ». La version de Cambridge (*T*) donne : « C'est l'admirant de vuiellez antiquitez. / Vers Sarragoce cë est acheminez (*Ibid.*, version *T*, l. 143, v. 2213-2214) ». Seule la version de Châteauroux-Venise 7 (*V7*) garde un souvenir de la notion d'*auctoritas*, sans pourtant reconduire les noms de Virgile et d'Homère : « c'est l'amirals, li viels d'antiquité, / qui mout estoit de grant auctorité (*Ibid.*, version *V7*, l. 251, v. 4635-4636) ».

Face à cette variante propre au manuscrit anglo-normand, Alberto Limentani et Francine Mora-Lebrun ont tôt fait de souligner cet extrait et d'y voir une volonté du dénommé « Turolde », dont le nom apparaît à la fin du *Roland* d'Oxford, de manifester une dette soit symbolique, soit textuelle avec les maîtres de l'épopée classique que sont Virgile et Homère¹³⁵. Mais sans avoir à rouvrir le dossier épineux de l'identité de ce Turolde, ou encore celui de ses sources textuelles prétendues¹³⁶, on peut tout de même constater que cette version anglo-normande de la *Chanson de Roland* se place, à date ancienne dans l'histoire des lettres de langue d'oïl, dans une position de dialogue, voire de comparaison avec les *auctores* prestigieux légués par la culture antique.

Or au fil du temps, cette façon de dialoguer avec les maîtres de l'antiquité deviendra un *leitmotiv* qui se changera en un véritable désir d'émancipation et d'autopromotion des poètes anglo-normands les plus connus du XII^e siècle. Un exemple relativement célèbre de ce rapport particulier aux Anciens demeure le *Roman de Troie*¹³⁷, dans lequel Benoît de Sainte Maure, clerc de la cour d'Henri II Plantagenêt et d'Aliénor

¹³⁵ Alberto Limentani, « Presenza di Virgilio e tracce d'epica latina nei poemi franco-italiani ? », *Publications de l'École Française de Rome*, vol. 80, p. 289 et Francine Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1994, p. 46.

¹³⁶ Sur cette question, voir *supra*, introduction, p. 26 et *sq.*

¹³⁷ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieliard, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche – Lettres gothiques », 1998.

d'Aquitaine, n'hésite pas à remettre en cause l'autorité d'Homère sur le récit du siège de la ville antique qu'il se propose de traduire :

Omers, qui fu clerz merueilleus,
Des plus sachanz, ce trovons nos,
Escrit de la destrucion
Del grant siege e de l'achaison
Par quei Troie fu desertee.
Mais ne dist pas ses livres veir,
Car bien savons, sens niul espeir,
Qu'il ne fu puis de cent anz nez
Que li granz osz fu asenblez. (*Troie*, v. 45-51)

Disqualifiant Homère par l'entremise d'argument contextuels et biographiques et prétextant un recours à une meilleure source, à savoir le *De excidio Troiae* de Darès le Phrygien, Benoît prend la liberté de réaménager l'*estoire*, se garantissant un pouvoir discrétionnaire qui, d'un point de vue poétique, dépasse la simple tâche du traducteur :

Ceste estoire n'est pas usee
N'en gaires lués nen est trovee ;
Ja retraite ne fust unquore.
Mes Beneeiz de Sainte More
La continue e fait e dit
E o sa main les moz escrit
Einsi taillez e si curez
Et si asis e si posez
Que plus ne meiz n'i a mester.
Ci vueil l'estoire commencer :
Le latin sivrai e la letre ;
Niul autre rien n'i voudrai metre
S'ensi non cum jel truis escrit.
Ne di mie qu'aucun buen dit
N'i mete, se faire le sai,
Mais la matire en ensirrai. (*Ibid.*, v. 129-144)

Or, comme l'a souligné Francis Gingras, l'attitude que Benoît se « permet à l'égard des anciens commence et s'arrête pourtant avec lui ; au terme de son roman, il met expressément en garde ceux qui s'aviseraient de le modifier¹³⁸ », en usant des termes suivants : « Car tels i vouldroit afeitier / Qui tost i porroit enpirier. (*Ibid.*, v. 30 313-30 314) ». Pour Francis Gingras, « plus qu'une traduction, le texte qu'il a livré devient un monument signé et autonome qui ne saurait être déplacé à son tour sous peine d'être

¹³⁸ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 136.

trahi¹³⁹. » En s'affranchissant de ses sources grecque et latine, puis en inscrivant son nom dans une œuvre pour tenter d'en verrouiller l'intégrité matérielle et narrative, Benoît illustre bien la confiance avec laquelle un représentant de la culture lettrée de langue française pouvait, en contexte anglo-normand, se présenter comme l'auteur de son texte tout en se permettant de discréditer au besoin l'un des plus prestigieux des *auctores* antiques.

Il est essentiel de souligner que cette volonté d'égaliser, voire de surpasser les autorités du passé ne prenait pas nécessairement la forme d'un choc frontal entre la langue d'oïl et le latin, mais aussi d'une opposition entre anciens et modernes que d'aucuns ont décrit comme faisant partie de la « Renaissance du XII^e siècle »¹⁴⁰. Dans un passage particulièrement emblématique du *De nugis curialium*¹⁴¹ récemment remis en lumière par Géraldine Châtelain¹⁴², Gautier Map, lui aussi un clerc de la cour d'Henri II et d'Aliénor, exprime ainsi en latin son désarroi face au culte trop prononcé des anciens et à son effet dévastateur pour les lettres contemporaines :

Le produit de l'industrie des anciens est entre nos mains ; les actions accomplies à leur époque, même passées, demeurent présentes à notre époque, et nous, nous nous taisons, de sorte que leur souvenir vit en nous et que nous sommes oublieux de nous-mêmes. Grandiose miracle ! Les morts sont vivants, les vivants sont ensevelis à leur place ! Notre époque n'est peut-être pas non plus indigne du cothurne de Sophocle. Les entreprises excellentes des nobles de notre époque sont pourtant délaissées et les humbles anecdotes de l'ancien temps sont exaltées. De là dérive trop souvent que nous savons critiquer et que nous ne savons pas écrire ; nous cherchons à blâmer, et nous méritons d'être blâmés. Ainsi la langue fourchue des détracteurs est responsable de la rareté des poètes. Ainsi les esprits sommeillent, les génies dépérissent ; ainsi la remarquable vitalité de cette époque s'éteint de façon considérable et la lampe baisse sans que

¹³⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁰ Sur les liens entre la « Renaissance du XII^e siècle » et le contexte anglo-normand, voir par exemple la synthèse et les orientations bibliographiques de Peter Damian-Grint, « The Vernacular Renaissance », *The New Historians of the Twelfth century Renaissance. Inventing vernacular authority*, Woodbridge, The Boydell Press, 1999, p. 1-42.

¹⁴¹ Gautier Map, *De nugis curialium – Courtiers' Trifles*, éd. et trad. par Mathew T. James, Oxford, Clarendon Press, coll. « Oxford medieval texts », 1983.

¹⁴² Géraldine Châtelain, « *De nugis curialium*, ou quand Jean de Salisbury et Gautier Map suivent la voie des *exempla* », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, vol. 23, 2012 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/crm/12805> Consulté le 3 juin 2019.

manque le matériau ; mais les artisans meurent et, parmi les nôtres, aucun ne fait autorité.¹⁴³

Dans cet extrait, Gautier illustre à certains égards de quelle manière les aspirations de l'élite culturelle et politique anglaise et normande transcendaient la simple barrière linguistique français-latin, et exprimaient la volonté de briser l'hégémonie culturelle des *auctores* antiques, auréolés du prestige de leur antiquité, au profit de productions davantage locales et contemporaines.

Dans ce contexte résolument plus libéral vis-à-vis de l'autorité du latin et/ou des *auctores* légués par le passé, des figures auctoriales comme Marie de France ont pu, on le sait, pousser assez loin leurs revendications d'originalité et de singularité poétiques tout en s'émancipant avec une assez grande désinvolture de tout rapport à une source autorisée par la culture latine traditionnelle. On connaît le ton dont use l'auteure des *Lais*¹⁴⁴ pour évoquer les « anciens » tels que « Preciens » qui s'exprimaient « assez obscurément » en leurs livres (*Lais, Prologue*, v. 9-12), de même que la façon dont elle propose un autre genre de composition poétique que la simple « translation » en roman d'un texte latin :

Pur ceo començai a penser
D'alkune bone estoire faire
E de Latin en Romnanz traire ;
Mais ne me fust guaires de pris :
Itant s'en sunt altre entremis.
Des lais pensai qu'oïz aveie.
Ne dutai pas, bien le saveie
Que pur remembrance les firent
Des aventures qu'il oïrent
Cil ki primes les comencierent
E ki avant les enveierent.
Plusurs en ai oïz conter,
Nes vueil laissier ne obliër.

¹⁴³ « *Antiquorum industria nobis pre manibus est ; gesta suis eciam preterita temporibus nostris reddunt presenciam, et nos obmutescimus, unde in nobis eorum uiuit memoria, et nos nostri sumus immemores. Miraculum illustre ! Mortui uiuunt, uiui pro eis sepeliuntur ! Habent et nostra tempora forsitan aliquid Sophoclis non indignum coturno. Iacent tamen egregia modernorum nobilium, et attolluntur fimbrie uetustatis abiecte. Hoc nimirum inde est, quod reprehendere scimus, et scribere ignoramus ; carpere appetimus, et carpi meremur. Sic raritatem poetarum faciunt gemine lingue obtrectatorum. Sic torpescunt animi, depereunt ingenia ; sic ingenua temporis huius strenuitas enormiter extinguitur, et lucerna non defectu materie sopitur, sed succumbunt artifices, et a nostris nulla est autoritas* ». Cité et traduit dans *Ibid.*

¹⁴⁴ *Lais de Marie de France*, éd. par Karl Warnke, trad. par Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche – Lettres gothiques », 1990.

Rimé en ai e fait ditié
Soventes feiz en ai veillié. (*Lais, Prologue*, v. 28-42)

Déjà présenté comme un exercice éculé à l'époque où Marie compose son œuvre en l'honneur d'Henri II Plantagenêt (*Ibid.*, v. 42), le « genre » de la traduction d'une source latine est délaissée au profit d'un exercice de mise en rimes de *lais* recueillis à l'oral par l'auteure. Comme pour insister sur ce souci d'originalité, Marie s'assurera ensuite de garantir par ailleurs sa notoriété poétique en se nommant dans les premiers vers du *Lai de Guigemar* (« Oëz, seignur, que dit Marie » ; *Guigemar*, v. 3).

Par ailleurs, on sait que les *Fables* de cette même Marie¹⁴⁵ se présentent non pas comme une simple traduction d'une source latine, mais comme l'adaptation d'un texte anglais qui est lui-même la transposition de la version latine d'un original grec¹⁴⁶. Et tout en évitant de se présenter dans une situation de dette vis-à-vis de la langue latine, Marie cherche aussi à garantir la pérennité de sa renommée littéraire personnelle. En effet, elle signale son identité onomastique, au nom d'un même désir de reconnaissance et d'autopromotion que celui affiché par Benoît de Sainte-Maure à la fin du *Roman de Troie* :

Al finement de cest escrit
Qu'en romanz ai treité e dit
Me numerai pur remembrance :
Marie ai nun, si sui de France.
Puet cel estre que clerc plusur
Prendreient sur els mun labur :
Ne vueil que nuls sur lui le die ;
Cil uevre mal ki sei ublie. (*Fables, Épilogue*, v. 1-8).

Assez peu soucieuse d'afficher une révérence particulière vis-à-vis des anciens et de la langue dans laquelle ils s'exprimaient, Marie tient en revanche à ce qu'on ne l'oublie pas, elle, et qu'on apprécie à sa juste valeur ce qu'elle présente comme « [s]un labur ».

Il serait aisé de multiplier ainsi les exemples de productions poétiques issues du contexte anglo-normand du XII^e, puis du XIII^e siècle, dans lesquelles des figures d'auteurs promeuvent activement leur identité onomastique et leurs qualités de poètes

¹⁴⁵ *Die Fabeln der Marie de France*, éd. par Eduard Mall et Karl Warnke, Halle, Niemeyer, coll. « Bibliotheca Normannica », 1898.

¹⁴⁶ « Pur amur le cunte Willalme, / le plus vaillant de cest reialme / m'entremis de cest livre faire / e de l'Engleis en Romanz traire. / Esope apelë um cest livre, / kil translata e fist escrire, / de Griu en Latin le turna. » (*Fables, Épilogue*, v. 9-15).

tout en affichant, à des degrés divers, une certaine liberté par rapport à la culture cléricale latine traditionnelle et à ses productions textuelles. Peter Damian-Grint s'est ainsi efforcé de démontrer la manière dont des auteurs historiographiques, comme Wace ou Geoffroi Gaimar, se sont bâti des *personae* de « *learned and truthful scholar or eyewitness reporter*¹⁴⁷ » qui les distinguent de ce qu'on trouve dans les chroniques latines de la même époque. S'intéressant au cas plus précis des hagiographies anglo-normandes, Françoise Laurent y a décelé un désir analogue de la part des auteurs de vies de saints de se signaler dans les seuils de leurs textes tout en soulignant leur savoir-faire poétique¹⁴⁸. Des spécialistes, telles que Laurence Harf-Lancner ou encore Carla Rossi, ont par ailleurs procédé à une synthèse de l'esprit – parfois « infernal » – de compétition qui pouvait régner entre différents auteurs anglo-normands, notamment (mais pas uniquement) à la cour d'Aliénor et d'Henri II¹⁴⁹. L'attaque assez connue que Denis Piramus adresse à une « Marie » qui est vraisemblablement Marie de France signale par exemple la manière dont l'autopromotion poétique de certains auteurs pouvait, dans ce contexte, se changer en une concurrence féroce avec leurs contemporains¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Peter Damian-Grint, *The New Historians of the Twelfth century Renaissance*, op. cit., p. 42 : « cleric éduqué et sincère ou témoin oculaire ».

¹⁴⁸ Françoise Laurent, *Plaire et édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre au XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1998.

¹⁴⁹ Tout en focalisant ses recherches sur la personne historique de Marie de France, Carla Rossi retrace par exemple les échos textuels d'une « discussion poétique » – assez acerbe au demeurant – qui aurait opposé des auteurs tels que Marie de France, Denis Piramus, Hue de Rotelande et Gautier Map. Voir *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2009, p. 117-149. Sur la cour Plantagenêt et sur l'esprit de compétition qui pouvait y régner entre clercs et poètes, voir Laurence Harf-Lancner, « Les malheurs des intellectuels à la cour : les clercs curiaux d'Henri II Plantagenêt », dans Christoph Huber et Henrike Lähnemann (dir.), *Courtly Literature and Clerical Culture*, Tübingen, Attempto Verlag, 2002, p. 3-18. De la même auteure, et sur le même sujet, voir aussi « L'Enfer de la Cour : la cour d'Henri II Plantagenêt et la Mesnie Hellequin (dans l'œuvre de Jean de Salisbury, de Gautier Map, de Pierre de Blois et de Giraud de Barri) », dans Philippe Contamine (éd.), *L'État et les aristocraties (France, Angleterre, Écosse), XII^e-XVII^e siècle. Actes de la Table Ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique, Maison Française d'Oxford, 26 et 27 septembre 1986*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989, p. 27-50.

¹⁵⁰ Denis Piramus, *La vie seint Edmund le rei*, éd. par Delbert W. Russell, Oxford, Anglo-Norman Text Society, coll. « Anglo-Norman Texts », 2014. Aux v. 25-35, après s'être signalé au v. 12 de son prologue (« Jeo ai noun Denis Piramus »), Denis Piramus s'en prend vivement aux poètes qui, tel l'auteur anonyme du *Partonopeu de Blois*, obtiennent la gloire littéraire grâce à leurs récits mensongers. À partir du v. 35, Denis réserve ses flèches à une « Marie » dont le portrait rappelle bel et bien l'auteure des *Lais* : « E Dame Marie autresi, / Ki en rome fist e basti / E compassa les vers de lais, / Ki ne sunt pas del tut verai ; / E si en est ele mult loe / E la rime par tut amee, / Kar mult l'aiment, si l'unt mult cher / Cunte, barun e chivaler ; / E si en aiment mult l'escrit / E lire le funt, si unt delit, / E si les funt sovent retreire (v. 35-45) ». Quelques vers plus loin, Denis Piramus cherche ensuite à concurrencer avec sa propre poésie le succès de la poétesse, qu'il juge immérité : « Kan cil e vus, segnur trestuit, / Amez tel ovre e tel deduit, / Si vus volez entendre a mei, / Jeo vus darrai par dreite fei / Un deduit, qui mielz valt asez / Ke ces autres ke tant amez (v. 57-62) ».

Enfin, en ce qui a trait aux rapports entre le vernaculaire et le latin, Francis Gingras a mis en lumière la façon dont Wace, faisant preuve d'une « conscience linguistique hors du commun¹⁵¹ », s'est intéressé dans son *Brut*¹⁵² aux *remuemenz de langage*. Explorant, par l'entremise des variations toponymiques bretonnes, la ductilité des différentes langues qui ont marqué l'histoire de l'Angleterre à travers le temps, Wace s'intéresse avec un certain degré de détail à la distinction entre les signes choisis par les hommes pour construire les langues et les réalités universelles auxquelles les noms issus des diverses langues font référence¹⁵³. Comme on l'observait chez Marie de France, le latin n'est pas doté, pour Wace, d'un statut particulièrement différent de celui des autres langues vernaculaires et/ou anciennes qu'il évoque dans ses enquêtes étymologiques qui portent avant tout sur une « conception de langues mouvantes¹⁵⁴ ».

En contexte anglo-normand, donc, le paradigme selon lequel le latin, soutenu par l'étude des *auctores* anciens, aurait régné seul sur la culture lettrée et aurait relégué la langue d'oïl au domaine de l'oralité, voire de l'anonymat, se voit concurrencé par une situation de légitimation précoce et conquérante du français comme langue élitare de culture et d'écriture, ainsi que comme idiome doté de ses propres figures d'auteurs, très sûres de leur valeur et de leur singularité poétique.

Ce portrait général de la situation, au demeurant bien connue, de la littérature de langue d'oïl dans l'espace géolinguistique anglo-normand peut donc, dans une certaine mesure, permettre de mieux expliquer le fait que les plus anciens manuscrits à collections auctoriales individuelles conservés soient majoritairement d'origine insulaire. Au regard d'une telle effervescence poétique en langue vernaculaire à date ancienne, ainsi que de cette volonté assumée de la part des auteurs anglo-normands les plus célèbres de se singulariser vis-à-vis des *auctores* et de l'hégémonie culturelle du latin, on ne sera peut-être pas surpris du fait que des copistes-compileurs issus de ce contexte particulier de manuscrits aient constitué des recueils mettant à l'honneur des figures auctoriales vernaculaires de façon précoce.

Sur ce passage, on pourra notamment consulter Carla Rossi, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, *op. cit.*, p. 117-119.

¹⁵¹ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁵² Wace, *Le Roman de Brut*, éd. par Ivor Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940, 2 t.

¹⁵³ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 117-118.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

Pourtant la tradition n'a légué aucun manuscrit à collections auctoriales, ni de Marie de France, ni de Wace, Benoît de Sainte-Maure ou Denis Piramus. Les plus anciens manuscrits à collections auctoriales individuelles rassemblent plutôt les compositions de Philippe de Thaon, les traductions d'un dénommé Angier et une sélection de poèmes religieux et d'hagiographies d'un dénommé « Guillaume », clerc de Normandie. Si on analysera la manière dont l'identité onomastique et poétique de ces auteurs fait l'objet d'une certaine considération dans les manuscrits qui les mettent à l'honneur, on insistera sur le fait que les *codices* qui réunissent leurs œuvres ne constituent pas vraiment des monuments codicologiques constitués à la gloire poétique de ces auteurs. Ils ne sont pas non plus des ouvrages qui vanteraient purement et simplement, par l'entremise des figures auctoriales qu'ils mettent en scène, les conquêtes de la langue vernaculaire dans laquelle ils s'expriment vis-à-vis du latin. Comme on le verra, s'il est vrai que les aspirations à une certaine forme d'autopromotion, de même que les traits singularisants des auteurs, de leur public et des genres poétiques remportant un succès en langue vernaculaire tels les romans et la lyrique courtoise se laissent parfois percevoir, notamment dans les manuscrits plus tardifs, ces divers éléments ne semblent être invoqués que pour mieux être *amendés*.

De fait, on montrera désormais que dans cette première série de manuscrits à collections auctoriales constituée par les *codices* anglo-normands dits « précoces », la construction de figures d'auteur ne se pense pas vraiment dans les termes d'une opposition ni d'une émancipation par rapport aux autorités latines et chrétiennes traditionnelles, comme on pourrait peut-être s'y attendre en contexte anglo-normand. Elle se place au contraire en continuité, et même la plupart du temps dans une position de subordination par rapport à ces autorités, ainsi que de l'idéologie et la littérature religieuse qu'elles représentent. Notamment chez Angier et Guillaume, mais également chez Philippe de Thaon, le recours à certains des codes associés à la biobibliographie sert précisément à mener à bien ce projet, et ce en opposition directe avec les avancées d'une production littéraire courtoise et laïque de langue vernaculaire telle que représentée par les œuvres et les figures de Benoît de Sainte-Maure ou Marie de France.

« Nen est griu ne latins » : la *gramaire morale du franceis* de Philippe de Thaon

Parmi le groupe très restreint des trois manuscrits à collections autoriales à la fois insulaires et précoces, le *codex* BL, Cotton Nero A.V., qui rassemble le *Comput* et le *Bestiaire* de Philippe de Thaon, peut à première vue sembler bâtir une figure auctoriale qui se caractérise non pas par sa nature soumise, mais bien par la posture conquérante qu'elle adopte notamment par rapport au latin et à l'univers des livres en général. Datant de la deuxième moitié du XII^e siècle, le recueil, tel qu'il se présente aujourd'hui, est remarquable tout d'abord en raison de la manière dont il procède, de façon précoce dans l'histoire du livre vernaculaire, à la promotion d'un auteur de langue d'oïl dont l'activité est elle-même plus ancienne encore, puisqu'elle remonterait à la première moitié du XII^e siècle. L'insistance et l'assurance avec laquelle l'identité onomastique de l'auteur est mise en valeur dans le manuscrit vaut la peine d'être soulignée. Sur les 82 folios qui renferment le *Comput* et le *Bestiaire*, le nom de Philippe est répété à six occasions. Par deux fois, la signature de l'auteur est mise en valeur d'un point de vue iconographique par des lettrines de 7 UR et de 4 UR qui rehaussent le « P » de « Philippes de Thaün » qui ouvrent le *Comput* et le *Bestiaire*.

Un tel traitement codicologique d'une figure d'auteur est d'autant plus exceptionnelle qu'elle n'a pas (ou plus) d'équivalent pour le XII^e siècle : d'après les informations dont nous disposons ; ni les poèmes de Wace, ni ceux de Marie de France, ni encore ceux de Benoît de Sainte-Maure n'ont été transmis dans des *codices* à compilations autoriales qui mettraient à l'honneur leur œuvre et leur identité poétique¹⁵⁵. On ne niera donc pas ici l'insistance à la fois exceptionnelle et précoce avec laquelle le texte et le péri-texte des poèmes de Philippe promeuvent l'auctorialité et l'autorité de ce poète.

¹⁵⁵ Ces observations reposent sur les résultats obtenus à la suite du sondage que nous avons effectué sur les traditions manuscrites des auteurs signalés dans le *DLF*, et dont nous avons détaillé la méthode en introduction. Concernant la figure auctoriale de Marie de France telle que transmise dans les manuscrits, Keith Busby a bien montré de quelle manière les *Lais* avaient généralement été transmis sans le nom de Marie, là où les manuscrits des *Fables* ont préservé avec force l'identité de la poétesse. Voir *Codex and Context*, op. cit., vol. 1, p. 472-478. Au sujet du manuscrit Londres, BL Harley 978, qui date du troisième quart du XIII^e siècle et qui transcrit les *Fables* (fol. 40r-67v) de même que, dans une autre section du recueil, les *Lais* (fol. 118r-160r), Keith Busby affirme que l'ouvrage « *is nothing like an author-collection* » (*Ibid.*, p. 473 : « ne saurait en rien être comparé à une collection auctoriale »). On peut tout de même constater que l'auteure est nommée dans le corps du texte au fol. 67r ainsi qu'au fol. 118r. Voir le facsimilé du manuscrit [En ligne] URL : http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_978 Consulté le 4 juin 2019.

En revanche, il s'agira dès à présent de montrer de quelle manière cette « consécration éditoriale » dont Philippe a bénéficié à date ancienne gagne à être mise en perspective. Elle est très vraisemblablement rendue possible par les facteurs à la fois chronologiques, génériques et sociologiques qui entourent la constitution du recueil BL, Cotton Nero A.V. Une fois qu'on les aura mis en évidence, ces facteurs indiqueront que l'auteur du *Comput* et du *Bestiaire* est en fait une figure « précoce parmi les précoces » qui ne doit pas être nécessairement vue comme annonciatrice des figures auctoriales les plus originales et les plus revendicatrices de la littérature anglo-normande telles qu'elles se manifesteront par exemple à la cour d'Aliénor d'Aquitaine et d'Henri II Plantagenêt dans la seconde moitié du XII^e siècle. Dans le manuscrit BL, Cotton Nero A.V, Philippe est certes mis à l'honneur. Toutefois, il ne l'est pas en tant qu'individu en quête de sa propre renommée poétique, mais bien comme le porte-voix livresque des aspirations politiques et culturelles collectives de la collectivité linguistique à laquelle il appartient. Dans ce contexte, la *persona* de Philippe n'est pas construite dans le but de concurrencer ou de se distinguer de la conception latine de l'*auctor* ecclésiastique telle qu'on la trouve notamment dans le *De viris illustribus* de Jérôme. Le recueil BL, Cotton Nero A.V. se sert en fait de la figure de Philippe pour mettre en valeur l'autorité religieuse et ecclésiastique de la langue française. Véritable garant (*auctor*) d'une vérité pensée dans les termes de l'étymologie et de la grammaire, Philippe n'est dépeint comme le défenseur et l'illustrateur de la langue française que dans la mesure où cette dernière peut dire exactement la même vérité que le latin et ses *auctores*, et ce au sein de genres littéraires parfaitement établis dans la culture littéraire latine.

Les quelques passages de l'œuvre manuscrite de Philippe qui dotent sa *persona* d'une légère profondeur référentielle et biographique le dépeignent comme une sorte de délégué et de garant de la loi d'une collectivité cautionnée par des autorités à la fois latines et chrétiennes. Ce fait demeure essentiel pour rendre légitimes sa démarche poétique et sa *persona* d'auteur. Davantage peut-être que le *Bestiaire*, dont les références à un contexte de composition se limitent à une dédicace à la reine Adélaïde d'Angleterre

et au geste de traduction d'une source livresque en *franceise raisun*¹⁵⁶, le *Comput* esquisse avec un certain degré de détail le portrait de Philippe de Thaon, de même que les sources de son autorité. Tout en dévoilant l'identité onomastique de l'auteur, le prologue de ce texte s'applique à présenter les facteurs sociologiques et institutionnels qui garantissent, justifient et encadrent le discours du poète. Dans les vers d'ouverture du texte, le nom du poète, ainsi que la qualité morale de son œuvre sont rapidement cautionnés par la mise en valeur du lignage de Philippe, ainsi que par l'usage didactique et institutionnel auquel son poème est destiné :

Philippe de Thaun,
Ad fait une raisun
Pur pruveires guarnir
De la lei maintenir.
A sun uncle l'enveiet,
Que amender la deiet
Si rien I ad mesdit
Ne en fait ne en escrit,
A Unfrei de Thaun,
Le chapelein Yhun
E seneschal lu rei,
Icho vus di par mei. (*Comput*, v. 1-12)

Ce texte, qui sera qualifié au vers suivant de *sermun* (*Ibid.*, v. 7), est donc présenté comme un support au prêche des *pruveires*, c'est-à-dire des prêtres soucieux de veiller au « maintien » et à l'application des préceptes de la *lei* (autrement dit de la religion) chrétienne. Dans cette perspective, l'identité sociale et familiale prestigieuse de l'auteur est l'une des illustrations de la justesse de son projet poético-moral. Représentant éminent des nombreux « pruveires » pour lesquels le *Comput* a été composé, le destinataire, Unfrei incarne, en sa qualité de chapelain et d'oncle de l'auteur, la synthèse d'une autorisation du poète par son statut social et familial avec celle qui passe par un lien privilégié avec la *lei* qui le gouverne. Ainsi, Philippe met assurément en valeur son nom et plus généralement son lignage, par l'entremise de son oncle Unfrei, qui était comme on l'a vu le chapelain du sénéchal des rois Guillaume I^{er} le Conquérant, Guillaume II et Henri I^{er} d'Angleterre, à savoir Eudo Dapifer. Mais ce prestige lignager demeure

¹⁵⁶ « Philippe de Taün / en franceise raisun / ad estrait Bestiaire, / un livre de gramaire, / pur l'onur d'une gemme / ki mult est bele femme / [...] Aaliz est numee, / reïne est corunee, reïne est de Engleterre ; » (*Bestiaire*, v. 1-11).

essentiellement une caution morale : l'auteur invite son oncle à « amender » les égarements potentiels dont le texte se serait rendu coupable (« Si rien I ad mesdit / ne en fait ne en escrit » ; v. 7-8). Le magistère que cherche à incarner Philippe tire une bonne partie de sa valeur du fait qu'il n'est pas individuel, mais collectif, politique et ecclésiastique : le poète souligne abondamment qu'il provient d'un milieu aristocratique qui représente et synthétise les pouvoirs spirituel et temporel.

Le reste du prologue poursuit ce même geste de légitimation institutionnelle et sociologique, tout en lui donnant une coloration plus explicitement bibliographique et poétique. Lorsqu'il explique à son public les causes de la composition de son « livre », l'auteur-narrateur insiste une nouvelle fois sur le caractère pratique de son *Comput*, qui est destiné à combler un manque réel auprès du clergé :

Maistre, un livre voil faire,
E mult me est a cuntraire
Que tant me sui targét
Que ne l'ai acumencét,
Char mult est necessarie
Cel'ovre que voil faire,
E mult plusurs clers sunt
Chi grant busuin en unt. (*Comput*, v. 23-30)

Se plaçant apparemment dans la droite lignée du discours d'un *auctor* illustre, saint Augustin, Philippe propose alors une liste bibliographique des ouvrages nécessaires au juste exercice du métier de prêtre, et dont le *Comput* fait partie :

E saint Augustins dit,
 La u il fait sun escrit
 U numed le librarie
 Chi mult est necessarie
 As pruveires garnir
 A la lei maintenir.
 Iço fud li salters
 E li antefiners,
 Baptisterie, grahels,
 Li hymners e li messels,
 Tropers e lecuners
 E canes purparlers
 A cels qui mal funt,
 Envers Deu se forfunt,
 E cumpot pur cunter
 E pur ben esgarder
 Les termes e les clés
 E les festes anvels. (*Comput*, v. 33-50)

Le comput en tant que genre poétique et que type de livre est intégré à la *librarie*-type du *pruveire*, que Philippe de Thaon se propose tout simplement de « garnir », comme il l'explique tout en citant une nouvelle fois l'autorité de l'évêque d'Hippone :

D'içoe me plaist garnir
 Cés chi unt a tenir
 Nostre cristientét
 Sulunc la Trinitét.
 Ço dist sainz Augustins
 Qui fud mult bons devins :
 Avisunches pot estre
 Quë il unches seït prestre
 Se il ne set chest librarie
 Dum faiz cest exemplarie. (*Comput*, v. 57-66)

S'il n'a pas été relevé par la critique, le double renvoi à saint Augustin comme étant l'auteur de cette liste bibliographique dont Philippe se sert pour justifier l'écriture de son propre *Comput* doit interpeler, du fait qu'il est très probablement erroné, et qu'il révèle de ce fait le type précis de culture livresque qui est employé pour cautionner le poème. En effet, selon Emil Friedberg, cette énumération ne remonterait pas à Augustin, mais à Bède le Vénérable, et surtout elle se retrouve telle quelle dans les différentes collections

de droit canonique du Moyen Âge¹⁵⁷. On la trouve notamment dans la *Panormia* attribuée à Yves de Chartres, qui a été constituée à l'époque de Philippe de Thaon, soit au début du XII^e siècle¹⁵⁸ :

*Ex dictis Augustini. (Dist. 38, c. Quae ipsis.) Quae ipsis sacerdotibus necessaria sunt ad discendum, id est sacramentorum liber, lectionarius, antiphonarius, baptisterium, computus, canones penitenciales, psalterium, omeliae per circulum anni dominicis diebus et singulis festivitibus aptae. Ex quibus omnibus si unum defuerit sacerdotis nomen vix in eo constabit [...].*¹⁵⁹

Très concrètement, l'auteur du *Comput* transpose et applique donc en *franceise raisun* des impératifs dictés par les institutions ecclésiastiques latines de son temps. Certes, on ne manquera pas de remarquer que Philippe procède à une réorganisation de la liste latine en plaçant le genre du comput à la fin de son énumération, ce qui a pour conséquence de souligner l'importance de sa propre composition poétique. Toutefois, cela ne saurait remettre en cause le fait que, dans le manuscrit, le poète se présente, aussi bien explicitement que tacitement, comme le relais d'un pouvoir spirituel dont son texte est censé garantir le rayonnement. Il s'agit sans nul doute d'une conquête pour le français en tant que langue d'autorité (ou *des* autorités), de même que pour l'auteur Philippe de Thaon. Mais tout aussi remarquable qu'elle soit, cette conquête s'accompagne d'une mise en scène par l'auteur de sa totale conformité avec un modèle bibliographique et poétique mis en place par une tradition et une institution cléricale latines.

En outre, du point de vue plus précis du modèle que constitue la figure de l'*auctor*, la figure de Philippe ne cesse de rappeler son allégeance à une culture cléricale d'expression latine et à ses modes d'autorisation en ponctuant son discours par de nombreux renvois aux *auctores*, saints et païens, dans le *Comput* et dans le *Bestiaire*. Peter Damian-Grint a ainsi dénombré 23 mentions d'*auctores* individuels dans le *Comput* et 14 dans le *Bestiaire*¹⁶⁰, utilisées pour cautionner la parole de l'auteur-narrateur. Outre

¹⁵⁷ *Corpus iuris canonici*, éd. par Aemilius Ludwig Richter, *Pars prior. Decretum magistri Gratiani*, éd. par Emil Friedberg, Leipzig, Tauchnitz, 1879, p. 141-142, n. 39, cité par Philippe Delhaye, « L'organisation scolaire au XII^e siècle », *Traditio*, vol. 5, 1947, p. 224, n. 25.

¹⁵⁸ Sur cette attribution et sur ces dates, voir Paul Fournier, « Les collections canoniques attribuées à Yves de Chartres », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 57, 1896, p. 645-698 et vol. 58, 1897, p. 293-326.

¹⁵⁹ *Sancti Ivonis carnotensis episcopi opera omnia*, éd. par Jean-Paul Migne, t. I, Paris, 1855, p. 1135-1136.

¹⁶⁰ La liste complète, ainsi que les coordonnées exactes de ces citations sont données dans Peter Damian-Grint, « Translation as *enarratio* », art. cit., p. 361, n. 7.

saint Augustin, déjà mentionné, Ysidore de Séville, saint Paul ou encore « Ovide le Grand » constituent le personnel des hommes illustres dont Philippe se sert de façon répétée (et répétitive) pour conférer à sa parole une valeur de vérité¹⁶¹. Quelques figures de la Renaissance carolingienne, telles Bède, et même le contemporain de l'auteur, Gerlandus (XI^e siècle), sont cités à l'occasion¹⁶² ; mais la majorité des autorités citées se caractérisent aussi bien par leur antiquité que par leur latinité. En apparence au moins, Philippe de Thaon calque donc son discours poétique et scientifique sur celui d'*auctores* latins dont il se réclame et se pose de fait en héritier. Comme le résume Peter Damian Grint, il « *present[s] himself as working within the learned tradition of latinitas and validat[es] his vernacular texts by constant and reiterated reference to his authoritative Latin sources*¹⁶³ ». Tout en étant incontestablement pionnière dans l'histoire des lettres, sa prise de parole en tant qu'auteur *franceis* repose grandement sur cette aptitude à démontrer une totale compatibilité entre son discours et celui des *auctores* qu'il semble vouloir égaler.

Une telle posture a très probablement une explication à la fois chronologique et générique. Le fait que Philippe de Thaon ait pu faire l'objet d'une collection auctoriale, et même être appréhendé comme une sorte d'*auctor* par un certain public à une date aussi ancienne (la deuxième moitié du XII^e siècle) est peut-être lié au fait que la date de composition de sa poésie place cet auteur au début de la première vague d'incursions du français dans un monde livresque dominé par les auteurs classiques. Sous la plume de Philippe, cette langue vernaculaire ne semble pas être associée à un horizon d'attentes bien défini ni à un corpus de poètes qui la distinguerait de façon problématique du latin et de la culture des *auctores*. C'est là un trait distinctif de l'œuvre de Philippe qui, contrairement à ce qu'on observera chez Angier et Guillaume le Clerc de Normandie, ne se présente jamais en lutte contre les goûts préexistants et spécifiques d'un public

¹⁶¹ *Idem*

¹⁶² *Idem* : « *The most (and most precisely) cited of the Christian modernii is "Gerlant" (including "enz el nofme capitele / qu'il ad fait de sun livre", 2130–2132; "enz el terz capitele", 2954; "dedenz le quint capitele", 3111); other detailed citations are to "Turkil" (including "el primer capitele / qu'il fait del secund livre", 2215–2216; "el terz livere / e el nome capitele", 2399–2400), Bede (including "De Tempore", 752), and Macrobius (including the "sunge Scipiun", 1193, and "mundum archetipum", 1520).* ». « L'auteur appartenant à la catégorie des *modernii* qui est le plus souvent (et le plus précisément) cité est is "Gerlant" [...] on note par ailleurs des renvois à "Turkil" [...] Bède [...] et Macrobe ».

¹⁶³ *Ibid.*, p. 349 : « Se présente comme œuvrant au sein de la tradition érudite de la *latinitas* et valide ses textes vernaculaires en renvoyant de façon constante et répétée à ses sources latines et autorisées. »

francophone, définis par un penchant problématique pour les fables arthuriennes, les chansons de gestes ou les fabliaux, par exemple. Par opposition à ce qu'on a pu analyser dans des textes tels que les biographies de troubadours et les grammaires occitanes, Philippe ne fait référence à aucun particularisme poétique que représenterait la langue dans laquelle il écrit. Les genres qu'il choisit d'exploiter, à savoir le *Bestiaire* et le *Comput*, sont pour leur part dotés d'une longue tradition dans les lettres chrétiennes, ce que Philippe ne manque pas de souligner par l'entremise de son énumération bibliographique, citée précédemment.

Certes, il faut tout de même préciser que la date de la transcription de la collection auctoriale est un peu plus avancée dans le temps que celle de la composition présumée des poèmes. Daté de la deuxième moitié du XII^e siècle, le *codex* BL, Cotton Nero A.V. transcrit des poèmes dépourvus de références aux fables d'Arthur ou aux chansons de geste. Mais à l'époque où le recueil est constitué, sans doute les concepteurs du manuscrit avaient-ils conscience des avancées à la fois rapides et moralement problématiques de la poésie vernaculaire. On pourrait alors interpréter le choix de consigner les œuvres de Philippe de Thaon au sein d'un recueil qui le met à l'honneur à la façon d'un *auctor* comme une réaction aux velléités davantage émancipatrices et ambivalentes de la culture vernaculaire et laïque qui explosera véritablement, dans le domaine de la littérature, dès la seconde moitié du XII^e siècle.

Par ailleurs, on remarque que le texte du prologue du *Comput*, poème qui ouvre le recueil, inclut un passage que l'on pourrait interpréter comme un renvoi à une culture orale et potentiellement illégitime dont la langue vernaculaire serait la représentante et dont l'auteur chercherait à se dissocier, voire à se disculper pour espérer pouvoir incarner personnellement l'autorité livresque. Au v. 98 du texte, Philippe se défend en effet d'avoir composé une *juglerie*, terme qui évoque on le sait l'activité des poètes itinérants et l'univers oral qui est le leur, et qui véhicule également une connotation mensongère¹⁶⁴. Toutefois, dans ce passage, Philippe ne laisse pas entendre que sa propre langue soit particulièrement concernée par ses protestations quant à la nature « jongleresque » de son entreprise poétique. Bien au contraire, ce que Francis Gingras nomme à juste titre

¹⁶⁴ Adolf Tobler et Ehrard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Steiner, 11 t., 1925-2002, art. « joglerie ». Le dictionnaire cite précisément le passage du *Comput* et traduit le terme par « *Gaukelei* », qui conserve en allemand la double signification de « jonglerie » et de « mensonge ».

« l'appartenance ethno-géographique¹⁶⁵ » du poète et des locuteurs auquel il s'adresse est revendiquée avec une certaine fierté dans le texte :

Ne larrai ne vus die,
Në est pas juglerie,
Nen est griu ne latins,
Ne nen est angevins,
Ainz est raisun mustree
De la nostre cuntree (*Comput*, v. 97-102)

On le voit, la *juglerie* n'est en fait qu'un contre-modèle parmi d'autres invoqués par Philippe pour situer son œuvre à la négative sur un axe se déployant librement à travers les domaines poétique, épistémologique, linguistique et géographique. Si l'auteur se distingue bel et bien d'un certain type de production orale et mensongère (domaine poétique et épistémologique), il s'efforce d'un même souffle de se définir par opposition à d'autres langues d'autorité (le latin et le grec) ou d'autres aires géolinguistiques (l'angevin).

De fait, les v. 97-102 résument de façon programmatique la stratégie bien particulière que Philippe de Thaon met en place pour légitimer à la fois la langue dans laquelle il s'exprime, et sa propre production littéraire. Forte d'un volet ethnolinguistique et d'un volet poétique, cette stratégie repose sur un équilibre fragile entre la volonté de relativiser le pouvoir et le prestige du latin et la nécessité du *franceis* de se revendiquer par ailleurs de la même autorité que la langue latine incarne, en recourant notamment pour ce faire à des genres littéraires consacrés par la tradition « scientifique » et religieuse d'expression latine de son temps, à savoir le *comput* et le *bestiaire*.

Il s'agit très concrètement pour Philippe de bâtir le lien du *franceis* à cette science qui, pour reprendre un terme utilisé dans le prologue du *Bestiaire*, peut être qualifiée de *gramaire*. Évoquant, de façon explicite cette fois, la dynamique de translation textuelle du latin vers le français à l'extrême commencement du poème, l'auteur-narrateur présente son *bestiaire* comme l'adaptation d'une source textuelle préexistante, qu'il décrit comme « un livre de gramaire » :

Philippe de Taün
En franceise raisun

¹⁶⁵ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 106.

Ad extrait Bestiaire,
Un livre de gramaire [...] (*Bestiaire*, v. 1-4)

Luigina Morini s'accorde avec Adolf Tobler pour traduire *gramaire* par « latin », conformément à l'usage qu'on observe dans plusieurs sources de langue d'oïl de la même époque¹⁶⁶. Cela a pour résultat de conférer à ces vers une fonction avant tout descriptive : le texte de Philippe serait effectivement la mise en *franceis* « d'un bestiaire latin très proche de celui du manuscrit Oxford, Bodleian Library, Laud. Misc. 247 et London, British Library, Royal 2 C XIII¹⁶⁷ », et plus généralement d'une version latine du *Physiologus*. Mais l'éditrice rappelle aussi l'avis de Willene B. Clark selon lequel le terme « livre de gramaire » peut également revêtir ici la signification plus générale de « *a scholar's book* » (un livre de clerc) ou encore « *a grammarian's book* » (un livre de grammairien)¹⁶⁸. Le substantif « gramaire » conserve donc une portée plus vaste, qui renvoie au nom de la discipline des sept arts libéraux, et par extension au savoir dans son ensemble, dont le latin était encore à l'époque, comme nous le remarquons au chapitre 2, le vecteur privilégié, et ce même dans le contexte insulaire. Or si le mot est employé pour désigner le modèle textuel du *Bestiaire*, et ce à plusieurs reprises dans le texte, *gramaire* ne renvoie-t-il pas aussi par extension au type de science que Philippe de Thaon cherche à exprimer en français ?

Bien entendu, ni le *Bestiaire*, ni non plus le *Comput* ne sont à proprement parler des grammaires au même titre que les textes de Donat ou de Priscien, qui fourniront leur structure au *Donatz Proensals*, par exemple. Les textes de Philippe ne prennent pas directement pour objet les fondements du langage, la typologie des mots, ni encore les *partes orationis*. Cependant, le savoir étymologique que déploie l'auteur dans les deux poèmes du manuscrit BL, Cotton Nero A.V. et dont il fait le socle de son enquête scientifique et poétique suppose bel et bien un mouvement de retour sur soi de la langue *franceise*, dont le lexique est bâti de façon consciente et autoréflexive tout au long du recueil. Dans ce contexte, le latin est invoqué de façon paradoxale comme le modèle qu'il

¹⁶⁶ Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 358 ; Adolf Tobler et Ehrard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, *op. cit.*, art. « grammaire ».

¹⁶⁷ Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁸ Willene B. Clark, *A Medieval book of beasts, The second-family bestiary. Commentary, art, text and translation*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, p. 113, cité dans *Ibid.*, p. 268.

s'agit d'imiter pour être en mesure de le remplacer en tant que langue livresque, capable de restituer un savoir universel et autorisé.

Car le désir de l'auteur de fixer quelque peu le français à l'écrit va surtout de paire avec le projet d'accéder, par une sorte de « mystique philologique » rudimentaire, aux vérités morales et théologiques universelles du christianisme. De fait, la véritable finalité du *Comput* et du *Bestiaire* ne réside pas dans la seule étude des étymologies, ni encore des appellations historiques des mois de l'année ou des animaux. Comme dans bon nombre d'ouvrages de l'époque qualifiés de « scientifiques » par la critique moderne, Philippe affiche un intérêt marqué pour le sens allégorique chrétien des réalités chronologiques, astronomiques ou encore zoologiques qu'il expose par ailleurs. Outre leur sens historique, la vraie signification du Lion, des signes du Zodiaque ou du mois de Janvier prend toujours *in fine* la forme de considérations théologico-morales sur le Christ, l'homme et le diable. Certes, Luigina Morini a mis en valeur le fait que la structure du *Bestiaire* reflétait un effort original et exceptionnel pour l'époque, de la part de l'auteur anglo-normand, de réorganiser sa matière selon une typologie des espèces d'animaux¹⁶⁹. Mais ces catégories que l'éditrice du poème décrit comme étant « scientifiques » sont tout de même « organisées à leur tour dans une grille allégorique et typologique qui repère et groupe les types représentant le Christ, l'homme et le diable¹⁷⁰. » L'une des finalités de la « grammaire » de Philippe demeure donc de dévoiler les réalités morales immuables vers lesquelles les langues et leurs locuteurs, périssables, font signe.

On comprend qu'il ne s'agit pas pour l'auteur mis à l'honneur dans le BL, Cotton Nero A.V. de proposer une émancipation de la littérature en *franceis* vis-à-vis du latin, tout comme il ne s'agit pas de se distinguer du modèle de l'*auctor*. Dans ce *codex*, Philippe fait office d'*auctor* vernaculaire, en ce sens qu'il s'assure de mettre en place les conditions nécessaires pour que la langue vernaculaire puisse être en mesure de dire les mêmes vérités que la langue latine et ses *auctores*. La *persona* auctoriale de Philippe telle qu'elle se déploie dans le recueil s'approprie donc largement le modèle classique de l'*auctor* tel qu'il était encore conçu dans les lettres latines de l'époque. Comme on l'a vu, les *auctores* étaient avant tout perçus comme étant les représentants individués d'une

¹⁶⁹ Voir Luigina Morini, « Le *Bestiaire* : contenu et structure », dans Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 14-23.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 15.

collectivité linguistique et/ou idéologique ; la construction de leur œuvre, notamment par l'entremise de la biobibliographie et de la grammaire, servait justement à garantir leur intégration à un système idéologique relativement unifié. Or, tel qu'il est représenté dans le recueil, Philippe de Thaon se bâtit une image d'auteur qui puise précisément dans la culture des *auctores* et dans des genres littéraires consacrés par les institutions ecclésiastiques pour mieux légitimer les impératifs idéologiques et épistémologiques du groupe politique et linguistique dont il se présente comme l'ambassadeur.

Un ultime extrait tiré du *Comput* doit servir à synthétiser tout en la précisant la spécificité, ainsi que la part infime (mais néanmoins présente) d'ambiguïté de la *persona* auctoriale de Philippe et de son œuvre telles qu'elles sont construites dans le *codex* BL, Cotton Nero A.V. Il s'agit d'une exhortation de l'auteur, destinée aux lettrés qui constituent son public-cible. Philippe cherche dans ce passage, non sans inquiétude, à s'assurer de la juste transmission textuelle de son œuvre et du sens dont celle-ci est porteuse :

E qui vuldrat oïr,
Mete lë el souffrir.
E cil gart qui l'orrat
E qui ben l'entendrat
Que, se il digne le veit
Que il a escrivre s[e]it,
Quë aprof le patrun
Recoillet sun sermun.
S'il issi nel volt faire,
Que li seit a contrarie,
Prei lui pur Deu amur
N'i metet sun labur,
Car suvent par les mains,
Par malveis escriveins,
Sunt livres corrupud
E enneisse perdud. (*Comput*, v. 145-160)

Le poète affiche aussi bien une connaissance aigüe de la dimension médiatique de son texte qu'une angoisse quant à la potentielle corruption de ce dernier par de mauvais scribes. Pour un lecteur moderne, la tentation est donc grande d'interpréter ce passage comme un moyen pour Philippe d'affirmer en premier lieu son contrôle sur un texte dont il se présente comme l'auteur, dans une logique d'autopromotion, voire de « prise de

conscience » de soi-même comparable à ce qu'on trouvera chez Benoît de Sainte-Maure ou chez Marie de France.

Cependant, ces velléités de garantir la stabilité textuelle de son œuvre ne correspondent pas à des intérêts purement personnels, annonceurs des « progrès » d'un auteur défini par sa singularité poétique et ontologique. En s'en remettant à cette figure de « l'auditeur/lecteur bienveillant et attentif [qu']est le clerc qui est en même temps copiste¹⁷¹ », selon la formulation de Rupert T. Pickens, Philippe met de l'avant la dimension collaborative de son poème, dont la préservation dépend de la (bonne) volonté d'un public à la fois averti et convaincu de la qualité de l'œuvre. Mais surtout, les vers subséquents poursuivent l'exhortation envers le public d'auditeurs et de lecteurs, qualifiés de « maîtres », auquel Philippe accorde le droit d'améliorer le texte si besoin il y a :

Maistre, or vos esdrecez !
A cest busuign m'aidez !
Suvenge vus que dit
Li vilain par respit :
Al busuin est truvé
L'ami e espruvé.
Unches ne fud ami
Qui al busuign failli
Dum il poüst aider
Ne de ren conseller.
Pur cel di : Ne targez,
Mais ma raisun oiez !
Prei vus de l'esculter
E puis de l'amender [.]. (*Comput*, v. 161-174)

L'imploration adressée par l'auteur à des clercs qui pourraient éventuellement améliorer le sens de son texte témoigne de sa subordination à la vérité et à l'excellence morale, dont il partage la garde avec les hypothétiques représentants d'une magistrature qui constituent son public cible.

En fait, ce souci d'exactitude textuelle est un écho direct de la conception de la langue et de l'autorité que Philippe tente de mettre de l'avant en tant qu'auteur dans l'ensemble de son œuvre. C'est parce que le poète cherche à illustrer la capacité du

¹⁷¹ Rupert T. Pickens, « Transmission et translatio : mouvement textuel et variance », *French forum*, vol. 23, n° 2, 1998, p. 137.

franceis à devenir une langue de savoir livresque que la transmission de son discours est à ce point source de préoccupation chez lui. Bâtitteur des fondements, pour ainsi dire, d'une grammaire (ou d'un savoir) vernaculaire, il s'inscrit dans un rapport d'imitation et d'appropriation de la culture cléricale latine, qu'il cherche à transférer dans l'univers ecclésiastique, aristocratique et francophone insulaire. Même si le terme n'est pas utilisé pour le désigner dans le manuscrit BL, Cotton Nero A.V.¹⁷², la *persona* de Philippe telle qu'elle existe dans ce recueil peut être décrite comme un véritable *auctor* vernaculaire. Ce *codex* traite de fait avec estime et respect les recommandations de Philippe concernant la transmission de son œuvre. Et si, ce faisant, il magnifie l'aura de ce poète tout en participant du prestige de sa langue, le *franceis*, il est à parier que ce processus de mise en valeur n'est rendu possible que parce que Philippe s'efforce de prouver sa conformité épistémologique et poétique quasi-totale avec le latin, les *auctores* et une littérature scientifique religieuse dont il est présenté comme l'héritier.

Mais l'unique et dès lors surprenante référence à l'autorité du « vilain » du v. 164 peut servir de rappel de la part d'ambiguïté qui caractérise tout de même le projet poétique et livresque de l'auteur Philippe de Thaon. Alors qu'il se défend ailleurs de produire une parole qui s'apparente à celle du jongleur itinérant, il évoque le discours du vilain précisément comme une caution dans l'imploration qu'il adresse à son public pour garantir l'intégrité aussi bien matérielle et morale de son œuvre. Comme l'a rappelé Francis Gingras « le terme *vilain* a une double valeur sociale (il désigne l'habitant de la campagne puis, au fil de l'urbanisation, d'une petite ville) et morale (*vilain* s'oppose à *courtois* et se charge de toutes les valeurs contraires à cet idéal : avarice, couardise, laideur)¹⁷³ ». On sait que dans un geste quelque peu subversif, Chrétien de Troyes se distinguera avec éclat de la culture latine autorisée en se revendiquant, dans *Érec et Enide*, de la parole issue du *respit* du vilain¹⁷⁴. Chez Philippe de Thaon déjà, peut-être cette parole anonyme et illégitime constitue-t-elle l'autre face de la *persona* d'*auctor* bâtie avec méthode par le poète, ainsi que de ce « nous » francophone (pourtant

¹⁷² L'édition d'Éduard Mall du poème (*Li cumpoz ...*, éd. par Eduard Mall, p. 6) donne, entre les v. 160 et 161 du *Comput*, l'intertitre suivant : *Exhortatio auctoris*. Mais tel qu'il se trouve dans le BL, Cotton Nero A.V. (fol. 2v), le passage ne contient aucune mention péritextuelle ou textuelle du terme d'*auctor*.

¹⁷³ Francis Gringras *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁷⁴ *Idem*. Chrétien commence son roman en ces termes : « Li vilains dit an son respit / que tel chose a l'an an despit / qui molt valt mialz que l'an ne cuide » (*Érec et Enide*, v. 1-3).

aristocratique) au nom duquel il ose se comparer au latin et même au grec. Présenté dans le recueil, à juste titre sans doute au moment où Philippe écrit, comme une langue sans tradition textuelle, le *franceis* peut espérer importer, imiter, voire remplacer la culture des autorités et s'inviter ainsi dans le domaine de la culture ecclésiastique et livresque. Mais, même en contexte anglo-normand, où le français est une langue d'élite et de pouvoir, peut-être cette imitation ne pouvait-elle pas faire taire la voix du *vilain* qui en constituait, de façon subliminale, la spécificité et l'origine vulgaire.

« S'en serai principal autor » : s'amender grâce aux œuvres d'autrui chez Angier

Près d'un siècle après la composition du *Comput* de Philippe, le « frater A. » qui se présente comme le traducteur et le transcripteur des textes contenus dans le BnF fr. 24766, à savoir les *Dialogues* et la *Vie de Grégoire le Grand*, offre un cas de figure auctoriale qui s'efforce d'incarner une autorité sensiblement différente de celle de l'auteur du *Comput*. Dans son manuscrit autographe, Angier, chanoine augustinien du prieuré de sainte Frideswide, propose de bâtir une œuvre textuelle qui s'oppose frontalement à la production vernaculaire laïque et courtoise devenue, en ce début de XIII^e siècle, emblématique de ce qu'il nomme la langue *romaine*. Pour ce faire, il recourt aux codes de la biobibliographie de façon encore plus explicite que ce qu'on observait pour Philippe de Thaon. Toutefois, Angier ne procède pas véritablement à un survol, ni à une mise en valeur de sa propre vie et de sa propre œuvre dans le manuscrit. En fait, il se présente surtout en biobibliographe d'une figure d'autorité bien plus connue et établie que lui, à savoir le pape Grégoire I^{er}, et cherche essentiellement à calquer son identité auctoriale sur celle du prestigieux docteur, et ce dans le but assumé de contrer les errances morales qu'incarnent selon lui la littérature vernaculaire laïque.

Dans un premier temps, les différents seuils (*incipits* et prologues) du premier poème du recueil, la traduction des *Dialogues de Grégoire le Grand*, illustrent très bien le projet essentiellement « antipersonnel » d'Angier, dont l'objectif assumé semble de se faire l'ambassadeur, en français, du discours d'un *auctor* à la fois latin et saint, à savoir Grégoire le Grand.

La centralité de la figure de Grégoire dans le recueil BnF fr. 24766 se laisse constater de façon évidente par le fait que c'est elle qui assure véritablement la cohérence

de la matière qu'Angier choisit de traduire dans le recueil. Ce sont en effet les *Dialogues* et la *Vie* du célèbre pape que le frère augustinien décide de transmettre aux *illiterati* qui constituent son public cible. Dans ce contexte, Angier se signale dans le *codex* d'une manière à la fois discrète et antipersonnelle, c'est-à-dire d'une façon qui ne saurait nuire à la mise en valeur de la figure auctoriale qui constitue le véritable centre d'intérêt du recueil. Le péri-texte du *codex* recourt notamment à l'appellation « frater A. » pour désigner les interventions d'Angier dans le texte, dénotant peut-être une intention de conférer à de telles inscriptions onomastiques une forme d'humilité, voire d'anonymat¹⁷⁵. En outre, les brefs passages du recueil dans lesquels l'auteur-narrateur pose les fondements de sa propre *persona* auctoriale ne se caractérisent pas par un ton particulièrement revendicateur ou personnel. Ainsi, dans l'*Incipit proemium* des *Dialogues*, Angier tente de répondre à d'éventuels détracteurs qui lui reprocheraient qu'il ne fait « que » œuvre de traducteur, et non de « compositeur », comme il le dit lui-même :

Ne me doit estre a mal torné
Si di ço q'autre a composé,
Car qui ne poet en soi trover
Dom altre ou soi puesse amender,
Saive est e cointe e grant sen fait
Si il de son meillor l'acrait. (*Dialogues*, v. 149-154)

Dans ce passage, on constate une démultiplication des verbes qui ont trait, explicitement ou figurativement, à la composition poétique, et par extension à un discours sur l'autorité et la créativité qu'Angier cherche à déployer. Au v. 150, le narrateur procède d'abord à la distinction entre lui-même et cet « autre » qui a « composé » ce qu'il se contente par la suite de « dire », en simple exécutant d'une parole qui le précède. Mais cette distinction n'est invoquée que pour mieux protester contre toute conclusion visant à disqualifier l'activité du narrateur en raison de son absence d'originalité. Le v. 151 emploie alors le verbe « trover ».

Particulièrement répandu pour désigner l'activité de composition de la poésie de langue d'oïl, « trover » est ici associé à une recherche intérieure, puisque ce qu'il convient de chercher, c'est ce « dom altre ou soi puesse amender » (v. 152). La composition est une manière de se soucier de soi ainsi que des autres. La recherche d'une

¹⁷⁵ Voir Giuseppina Brunetti, « Signature, autographe, œuvre », art. cit., p. 67

morale adéquate à cet amendement personnel commence par un examen intérieur. Face à l'absence de matière, « soi » va par conséquent chercher chez l'« autre » les paroles nécessaires à un enseignement qui, par la suite, pourra être appliqué aux autres et à soi-même, selon un mouvement circulaire de la composition d'une littérature morale. Le verbe qui clôt l'extrait, « acrait » (v. 154), vient enfin compléter le terme de « trover » pour offrir la vision que le narrateur se fait de sa propre créativité. Renato Orenco choisit de traduire « acrait » (acroire) par « emprunte »¹⁷⁶ ; tandis qu'Adolf Tobler le seconde (*entlehnen*)¹⁷⁷ et ajoute la signification de crédulité (*glaüblich aufnehmen*). Celui qui emprunte de son mieux « de son meilleur » à autrui dans le but d'instruire les autres ainsi que soi-même est donc sage. La théorie de l'auteur d'Angier intègre donc des réflexions assez avancées quant à la question de l'originalité et même à la propriété littéraire. Mais il le fait dans la perspective de souligner la supériorité d'une posture auctoriale entièrement subordonnée à la recherche (et à la découverte) morale d'une vie bonne.

Angier s'applique donc à garantir l'aura de véracité et de sainteté de son livre, ce qu'il fait en recourant explicitement à la notion d'*auctor*, comme en témoigne le passage où il dévoile le nom de celui qui « fist » le livre qu'il a entrepris de traduire :

Cil qui le fist ne pot mentir
 Qu'il le fist par Seint Esperit,
 Qui onc a nuli ne mentit.
 Ne vos doit pas celer son non
 Car molt par est de grant renom
 Ço est li pape saint Gregoire
 De Seinte Eglise flour el gloire.
 Li livre est molt auctorizez
 Par totes terres renomez
 Clamez est as vals e a hoges
 Li seint livre des Dialoges. (*Dialogues*, v. 161-172)

L'emploi du terme « auctorizez » souligne ici la proximité entre l'énonciation du nom de l'auteur, saint Grégoire, et l'étymologie latine d'*auctor*, dont la valeur d'authentification est entièrement conservée dans le passage. On remarque également que Grégoire est désigné en sa qualité d'auteur d'un livre et de saint, tandis que la primauté de la créativité divine est assurée par la référence au « Seint Esperit ». Cette échelle des autorisations

¹⁷⁶ *Les Dialogues de Grégoire le Grand*, éd. par Renato Orenco, *op. cit.*, t. II, p. 424.

¹⁷⁷ Adolf Tobler et Ehrard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, *op. cit.*, art. « acroire ».

permet de bâtir une sorte de pyramide des différents degrés d'autorité et d'auctorialité, au sommet de laquelle siège naturellement le Saint Esprit, tandis que la base est occupée par le traducteur Angier. Mais tout en étant hiérarchisée, une telle typologie reconduit également la dimension collective de la composition poétique que véhicule le terme d'*auctor*, et à laquelle Angier adhère et participe entièrement. Évoquant son propre travail comme une activité de *translateur* qui *acrait* un livre *molt auctorizez*, le prieur de sainte Frideswide ne se signale dans son texte que pour mieux se poser comme le fructificateur d'une vérité dont il n'est certes pas le créateur, mais bien le passeur et le garant, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, l'*auctor*.

Dans le deuxième volet du *codex*, qui contient un texte vraisemblablement composé et transcrit deux ans après la traduction des *Dialogues*¹⁷⁸, Angier entérinera les principes de sa « théorie de l'auteur » en lui conférant une apparence explicitement biobibliographique. Il se servira notamment des codes de la biobibliographie pour mieux promouvoir, de façon autoréflexive, l'*auctoritas* de Grégoire le Grand, et ce encore une fois dans une logique de rééducation, voire de « conversion littéraire » du public-cible d'Angier, à savoir l'élite laïque issue de l'espace anglo-normand.

Dans un premier temps, le discours biobibliographique déployé dans les vers d'ouverture de la *Vie* de Grégoire est mobilisé pour maintenir une sorte de fusion entre l'autorité d'Angier et celle de Grégoire. La figure auctoriale de « frater A. », nommée dans la rubrique du fol. 153r, s'assure de créer une continuité auctoriale entre ses deux poèmes, tout en se plaçant dans l'ombre du saint dont il transmet la vie et les œuvres. Angier s'inscrit donc clairement dans son texte et dans son livre, mais il ne parle que sous la caution de Grégoire :

Descrite avons, la Dé merci,
E translatée ainsi com si
Entrinement la veire ystoire
Del Dialogue seint Gregoire,
Autresi com ele est descrite
De lui meïsmes en ordre e dite ; (*Vie*, v. 1-6)

Particulièrement respectueux de l'autorité de son modèle, « Frater A. » ne reprend d'ailleurs la plume après ce premier exercice de *descriission* et de *translation* que pour

¹⁷⁸ Voir la discussion sur la datation du manuscrit d'Angier et des poèmes qui le composent au chapitre 1.

parfaire son projet de mise en valeur de Grégoire en l'augmentant d'un texte biographique :

Mais veirement, si com jo quit,
Trop par sereit li fruit petit
D'icest nostre tant grant labor,
Si feïssons tel desenor
A celui qui por nos enprist
Einsi très grant oeuvre e parfist,
Que par folie ou par paresce,
Par negligence ou par destresce,
Trespasissions com sourz e muz
Sa vie e ses seintes vertuz ; (*Ibid.*, v. 7-16)

Tandis que le début de la traduction des *Dialogues* incluait une apologie par Angier de la transmission des compositions d'un auteur tiers, les premiers vers de la *Vie de Grégoire* maintiennent une rhétorique explicitement « anti égoïste ». L'objectif de cette dernière consiste à humilier le narrateur et son public dans leur individualité en les comparant à la vie et à l'œuvre exemplaires de l'illustre pape :

Car veirement, si com jo crei,
Si chasqun, senglement par sei,
D'icels dom faite est mention
El dit dialogal sarmon
Fust a Gregoire acomparé,
Lui trovreit al plus haut degré
E soi de loing en bas gisant ;
Nis toz li petit e li grant
S'od lui fussent ensemblement
Mis en balance unaïement,
Plus n'avroient vers lui foison
N'en semblant, n'en compareison,
N'en charité, n'en patience,
N'en mours, n'en vertuz, n'en science,
Que les esteilles al soleil. (*Ibid.*, v. 17-31)

Tout comme dans la traduction des *Dialogues*, la singularité, voire « le » *soi* (v. 23) de l'auteur et du public ne sont évoqués que pour mieux être présentés « en bas gisant » (*Idem*), c'est-à-dire dans une position de subordination totale au regard des valeurs représentées par le saint *auctor* Grégoire.

D'autre part, la *Vie de saint Grégoire* se conclut par une démultiplication de mises en abyme qui ont pour effet de présenter le poème hagiographique et son tradateur,

Angier, comme le gardien de la mémoire de la vie et des œuvres de Grégoire le Grand. Dans la dernière partie du texte, l'auteur-narrateur raconte tout d'abord le décès et l'enterrement du saint pape, s'assurant à cette occasion de transcrire le contenu exact de l'épithaphe latin de Grégoire, qui est annoncé par sa propre rubrique marginale (fol. 172v)¹⁷⁹. Or la description du monument funéraire, véritable patron textuel latin du récit hagiographique auquel Angier vient de se livrer, ne constitue pas la toute fin de la narration. Le traducteur ajoute en effet un épisode aux accents une fois de plus métapoétiques, censé mettre en lumière la nature essentielle de sa propre mission de biobibliographe de Grégoire.

Ainsi, suite à la mort du pape, il survient une famine si dévastatrice que certains commencent à l'imputer au saint homme. Ne pouvant plus s'attaquer au corps ni à la personne de Grégoire, ils s'en prennent à son héritage littéraire en organisant un autodafé :

E por ço lors li aversaire,
 Quant a son cors ne porent nuire,
 Ses oevres pristrent a destruire.
 S'orent ja molz de ses escriz
 Ars e destruis e parhouniz, (*Ibid.*, v. 2792-2796)

Angier raconte alors la manière dont le « diacre Piere » (*Ibid.*, v. 2797) tente de réhabiliter la mémoire et les écrits de Grégoire face à cette plèbe violente et égarée. Pierre recourt, dans ce contexte, à un vocabulaire ouvertement juridique et religieux pour se présenter personnellement comme le garant de la sainteté et de l'innocence de Grégoire :

Prest sui a proveir erraument
 Sanz delai e sanz nul respit
 Quanqe j'ai de Gregoire dit.
 Sour seintes reliques jurrai
 De ma mein destre, e si mettrai
 Ma vie en gage, par ainsi
 Qe Deus eit de m'alme merci
 Qe cist apostoiles Gregoire
 Deit estre de seinte mémoire,
 E entre les seinz anumbrez
 [...] E si jurrai nis ensement
 Por ses escriz demeinement

¹⁷⁹ Le texte se situe entre les v. 2770 et 2771 du poème.

Q'is deivent estre autorizez
Par tot lu mont de lonc en lez (*Ibid.*, v. 2840-2856)

Afin de donner encore plus d'emphase rhétorique à son plaidoyer pour une « autorisation » et une lecture des œuvres et de la vie de Grégoire, Pierre s'en remet même à Dieu et demande à mourir sur le champ à la fin de son serment (*Ibid.*, v. 2865). S'il ne meurt pas, dit Pierre, il prendra lui-même part à l'autodafé qu'il condamne :

Et si jo soie vifs trové
Après lu sacrement juré,
Itant vos pramet leiaument
Sor meïsme lu sacrement
Qe jo meïsme a mon poeir
Vos aidrai des livres ardeir.
S'en serai principal autor (*Ibid.*, v. 2871-2877)

La façon dont cet extrait inclut l'unique mention du substantif *autor* du manuscrit ne peut que retenir l'attention. Si Paul Meyer ne l'interprète pas dans son lexique du poème¹⁸⁰, le terme semble osciller entre la signification juridique de « garant » qu'on lui connaît en ancien français et le sens d'« auteur d'une action » (ici, celle de brûler des livres). Sans extrapoler à outrance, le terme d'*autor* survient aussi dans un contexte hautement métatextuel, où Pierre promet qu'il fera ce qu'il ne souhaite en aucun cas faire, c'est-à-dire brûler les ouvrages *autorizez* de Grégoire. En promettant d'être l'*autor* d'un autodafé de livres saints, Pierre veut en fait dire qu'il est prêt à garantir de sa vie les écrits de l'*auctor* au nom duquel il parle.

Par miracle, le diacre meurt instantanément et confirme de ce fait l'autorité de Grégoire, entièrement réhabilité aux yeux de la foule qui met un terme à son activité de destruction du patrimoine littéraire du saint. Et tandis qu'Angier avait déjà intégré un double textuel du récit de la vie du pape sous la forme d'une description de l'építaphe latine, il conclut son poème sur un collationnement des sources permettant de dresser la liste bibliographique des œuvres de Grégoire. Comme l'explique le traducteur, la « mairie partie » des productions du pape aurait péri dans les flammes¹⁸¹ ; mais il donne tout de

¹⁸⁰ Le médiéviste ne s'intéresse en effet qu'aux termes dont il estime qu'ils sont des inventions d'Angier. Voir « La *Vie de saint Grégoire le Grand*... », p. 203 et sq.

¹⁸¹ « Sachez por itant fut perie / Des livres la mairie partie, / Car par l'arson furent perduz / Q'om ne seit q'is sont divenuz. / Neporquant la somme en avons / En un escrit ou nos trovons / Q'il meïsme escrit a Johan / son sozdeacre Ravennan, / Car en icel livre est trové / Q'uns sis deciple endoctriné, / Qui apelez ert Claudion, / Les proverbes de Salemon, / Le *Cantica Canticorum* / Les prophetes e lu *Regum*, / Les epistres

même le titre des textes dont la valeur et l'authenticité sont cautionnées par les institutions ecclésiastiques et par l'usage, comme il le dit lui-même :

Mais ceus q'i sont presentement
En seinte iglise plus usez,
Par tot lu mond auctorizez,
Nomez sont en son evescal :
Li Dialoge e li Moral,
L'Ezechiel, les omelies,
Li Pastorals e quelz noz vies
Si com en mireors mirons,
Si seinement les entendons. (*Ibid.*, v. 2935-2944)

De façon emblématique, cette liste bibliographique qui conclut le récit biographique de Grégoire, et ce au sein d'un manuscrit justement consacré à la personne et à l'œuvre de ce pape, est présentée on ne peut plus clairement comme le reflet, de même que la caution du projet codicologique, poétique et auctorial d'Angier. Nommé en tête de la liste, *Li Dialoge* est en effet le texte qui ouvre également le BnF fr. 24766, dont la constitution est légitimée et authentifiée par cette énumération d'ouvrages. De surcroît, tout au long du recueil, « frater A. » aura bâti une œuvre qui, tout en étant « signée », n'en est pas moins pensée comme le lieu de la préservation de la vie et des œuvres « auctorizez » de Grégoire le Grand.

Or il importe de noter que ce projet éditorial et auctorial d'un genre particulier est conçu, dans le recueil, comme une réponse directe aux avancées et à la popularité d'une poésie d'oïl licencieuse et anonyme. Angier ne se contente pas simplement de faire valoir les mérites de la vie et de l'œuvre de Grégoire. Il le fait explicitement dans le but de remettre dans le droit chemin un public trop friand de chansons de gestes et de fables arthuriennes. Ainsi, au début des *Dialogues*, lorsque vient pour le traducteur le moment de nommer l'œuvre latine qu'il se propose de traduire, celui-ci prend tout d'abord le temps de définir sa source en opposition directe avec l'un des principaux monuments poétiques de langue vulgaire : « N'est de Rollant ne d'Olivier » (*Dialogues*, v. 155).

canoniaus / Par ordre les set principaus, / Par son sen ot mis en escrit / Si com il de lui les oït, / Mais veirement après l'arson / S'is fussent recovre ou non / Ne seit om pas certainement ; (*Vie*, v. 2915-2935) ». Pour un survol des problèmes d'authenticité posés par cette liste d'œuvres chez les philologues modernes, ainsi qu'une discussion sur les personnages historiques de Jean et Claude de Ravenne nommés par Angier, voir par exemple la synthèse offerte dans *Gregory the Great on the Song of Songs*, trad. par Mark DelCogliano, Collegeville, Minnesota, Liturgical Press, coll. « Cistercian studies series », 2012, p. 29-43.

Une telle remarque est en fait un écho aux lamentations exprimées dès la préface aux *Dialogues* (que la rubrique latine, fol. 9ra nomme : « *Prefatio fratris A. in librum Dialogorum beati Gregorii* »)¹⁸², qui portent sur l'état de décadence morale dans lequel se trouvaient prétendument les laïcs de l'époque d'Angier, et qui préfigurent de ce fait les remarques de Gautier de Coinci dans les *Miracles Nostre Dame*. Dans un univers où « [...] vanité est escoutée / et verité est reboutee » (*Dialogues*, v. 99-100), on semble se livrer à la vénération d'idoles poétiques particulièrement dangereuses :

Les fables d'Artur de Bretaigne
E les chançons de Charlemaigne
Plus sont cheries e meins viles
Que ne soient les Evangiles ; (*Dialogues*, v. 101-104)

Jumelé au refus affiché par Angier de parler « de Rollant ne d'Olivier » (*Dialogues*, v. 155), ce passage démontre une connaissance assez claire de ce qui pouvait constituer l'« horizon d'attente » d'un public laïc du début du XIII^e siècle vis-à-vis de la « langue romaine ». Si, à en croire le texte, les motivations d'Angier sont principalement charitables et motivées par un souci de rejoindre un public d'*illiterati*, force est de constater par ailleurs que le translateur est parfaitement au fait de la typologie et de la popularité des genres poétiques prisés par la langue dans laquelle il choisit de s'exprimer.

Les vers 101 à 104 de la préface peuvent en effet être interprétés comme une taxinomie générique sommaire, témoignant d'un même degré de conscience littéraire que le célèbre prologue de la chanson des *Saisnes* de Jean Bodel¹⁸³, contemporain continental d'Angier :

Ne sont que .iiij. matieres à nul home antandant:
De France et de Bretaigne et de Rome la grant;
Et de ces .iiij. matieres n'i a nule samblant.
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant
Cil de Rome sont sage et de san aprenant
Cil de France de voir chascun jor apparant (*Saisnes*, v. 6-11)

On le sait, Jean Bodel distingue, entre autres, une matière de France, gravitant en fait autour de Charlemagne, et une matière de Bretagne, c'est-à-dire la matière Arthurienne.

¹⁸² Renato Oregano, *op. cit.*, t. II, p. 28.

¹⁸³ Jean Bodel, *La Chanson des Saxons*, édité par Francisque Michel, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier numérique », 2008 [1839] Ressource en ligne.

La différence essentielle entre la typologie de Jean et celle d'Angier réside dans le fait que le moine de sainte Frideswide se montre plus intransigeant face aux risques que renferment ces différents genres de poèmes vernaculaires, notamment par rapport à la vérité. Les *Saisnes* confèrent à la matière de France un certain degré de « voir » au même titre que la troisième matière, dite de « Rome », tandis que la matière arthurienne est simplement qualifiée de vaine et plaisante¹⁸⁴.

La définition proposée par Angier est à la fois plus précise que celle de Jean Bodel d'un point de vue terminologique et plus intraitable d'un point de vue moral. Les récits d'« Artur de Bretagne » sont plus explicitement qualifiés de « fables » ; et si la matière associée à Charlemagne est évoquée en terme de « chançons », ces deux branches de la « poétique » de la « langue romaine » sont également condamnées comme autant de concurrents dangereux à l'Évangile. Ils sont directement associés à l'atmosphère de désintégration et de renversement des valeurs d'un monde où « [...] vanité est escoutée / et verité est reboutee » (*Dialogues*, v. 99-100), selon la formulation d'Angier, qui est non sans rappeler celle de Jean Bodel sur la matière de Bretagne.

En outre, la proximité, dans le prologue des *Dialogues*, de l'expression « langue romaine » et de celle de « fables d'Artur de Bretagne » ne manque pas de frapper au regard de l'histoire, justement, du terme « roman ». Il appartient à Francis Gingras d'avoir analysé en détail la manière dont ce vocable qui désignait à l'origine tout « texte en langue vernaculaire » en est rapidement, et sous l'impulsion des romans arthuriens de Chrétien de Troyes, notamment, venu à ne désigner que de longs textes narratifs entretenant un rapport problématique à la fiction¹⁸⁵. Plusieurs spécialistes ont également observé de quelle manière les premiers romans d'Antiquité, dont le *Roman de Brut* de Wace, qui traite entre autres du roi Arthur, se construisent sur un rapport ambigu d'identification et de distinction vis-à-vis du mensonger et de la fable, rapport qui se traduit dans la tradition manuscrite de ces romans par une véritable hésitation typologique quant à leur appartenance au royaume de la *fabula* ou à celui de l'*historia*¹⁸⁶. Le lien

¹⁸⁴ On notera que le manuscrit *R* du texte remplace « plaisant », par « pesant ». Cf. *Ibid.*, p. 1.

¹⁸⁵ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 49-94.

¹⁸⁶ Ariane Bottex-Ferragne, « Lire le roman à l'ombre de l'"estoire" : tradition manuscrite et programmes de lecture des romans d'antiquité », *Florilegium*, vol. 29, 2012, p. 33-63. Voir également Francis Gingras, « Roman et histoire », *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 193-214, ainsi que Barbara N. Sargent-Baur,

désormais bien connu, problématique mais indubitable que les termes « fable » et « roman » entretiennent avec le roi Arthur trouve dans le manuscrit de frère Angier un écho indéniable.

Même si le manuscrit date du premier quart du XIII^e siècle, on objectera à juste titre que l'œuvre de « translation » se fait dans un premier temps vers la « langue romaine », et l'on se souviendra que le terme de « roman » découle étymologiquement de *romanice* qui désigne toute action exécutée à la manière des Romains¹⁸⁷. Le roman peut désigner, à l'origine, toute langue appartenant à la Romania. Peut-être Angier ne veut-il que préciser qu'il traduit du latin vers le vernaculaire. Mais l'orthographe « romaine » employée par Angier n'est-elle pas justement une manière d'inscrire l'œuvre poétique qu'il est en train de présenter dans une troisième « matière », celle que Jean Bodel désignait justement par la matière de « Rome », et dont il soulignait le rapport privilégié à la vérité ? Adolf Tobler rappelle que « romain » est fréquemment employé pour désigner « *römisch* », tout comme ils attestent de l'existence l'adverbe « romainement » (*auf römische Art*)¹⁸⁸. L'étude linguistique du manuscrit effectuée par Renato Orenco ne signale quant à elle aucun amalgame entre la graphie « ain » (qui se confond davantage dans le texte avec « ein »¹⁸⁹) et la graphie « an » (confondue à l'occasion avec « en ») qui signalerait une confusion avant tout graphique entre « romaine » et « romane »¹⁹⁰. En soulignant qu'il écrit en langue « romaine » et non pas en « roman », Angier ne veut-il pas arracher sa production, et la langue dans laquelle il l'exprime, de tout soupçon de connivence avec le genre romanesque, fermement condamné sous l'appellation « fables d'Artur » ?

En effet, contre l'héritage des fables arthuriennes, contre Roland et Olivier, Angier ne cesse de manifester, au sein de deux textes hagiographiques, son allégeance à une perspective romaine, ecclésiastique et latine, reconduisant par là une des interprétations du terme d'*auctor*, ainsi que de la dimension collective et idéologique qui peut être associée à ce terme. Une lecture historique du projet d'Angier pourrait d'ailleurs choisir d'explorer plus en profondeur les liens entre les volontés poétiques de

« Veraces historiae aut fallaces fabulae? », dans Norris J. Lacy (éd.), *Text and Intertext in medieval arthurian literature*, New York, Garland, 1996, p. 25-40.

¹⁸⁷ Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 49.

¹⁸⁸ Voir Adolf Tobler et Erhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, op. cit., art. « romain ».

¹⁸⁹ Renato Orenco, op. cit, t. I, p. 198.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 198-199.

ce prieur et le grave conflit qui opposait, à l'époque où il constituait son manuscrit, la papauté au roi d'Angleterre Jean sans Terre¹⁹¹. Cependant, le conflit auquel s'intéresse Angier dans le texte semble surtout opposer les forces croissantes de la littérature laïque, à savoir les fables d'Arthur et les chansons de Roland et d'Olivier, à une poésie hagiographique, biobibliographique et, pour ainsi dire, « romaine ». Choissant clairement son camp, « frater A. » compose (et, d'après la majorité des spécialistes, transcrit lui-même) des textes dans un *codex* dont il est certes un protagoniste essentiel. Néanmoins, si Angier se pose peut-être en *autor* de son livre, ce n'est qu'à la manière du diacre Pierre qui ne met sa personne en jeu que pour mieux attirer l'attention sur la vie et les œuvres de Grégoire, qui n'est lui-même qu'un ambassadeur inspiré du Saint Esprit. Dans ce contexte, il serait difficile de déceler dans ce projet de grandes velléités de refaçonner la notion d'*auctor*, ou encore les outils de la biobibliographie, à l'aune d'un particularisme laïc, courtois, ou encore anglo-normand, par exemple. Et peut-être est-ce en raison de cette absence de prétentions à l'originalité que ni ses contemporains, ni les historiens de la littérature n'ont véritablement retenu le nom et l'œuvre de ce « frater A. ».

Biobibliographie (in)exemplaire et hagiographie : la vie et l'œuvre de Guillaume

Manuscrit le plus tardif de la série de trois recueils à collections auctoriales à la fois insulaires et précoces, le BnF fr. 19525 (première moitié du XIII^e siècle) se démarque des *codices* de Philippe et d'Angier du fait qu'il paraît à première vue appliquer directement les codes de la biobibliographie à la mise en valeur de l'auteur dont il transcrit les poèmes. Cet auteur est un dénommé Guillaume, que la critique a baptisé depuis « Guillaume le clerc de Normandie », notamment en raison des détails biographiques contenus dans le manuscrit qui sera étudié ici. Bien que le BnF fr. 19525 ait la particularité de conférer une place et une signification plus centrale au récit de la vie de Guillaume, de même qu'au catalogue de ses œuvres poétiques, ce n'est que pour mieux mettre en scène la même opposition, déjà observable chez Angier, entre une poésie laïque et pécheresse et une *auctoritas* chrétienne, d'inspiration hagiographique.

¹⁹¹ Sur les liens entre Angier et l'Interdit d'Innocent III prononcé contre Jean sans Terre en 1208, et levé en 1213, voir Giuseppina Brunetti, *Autografi francesi medievali, op. cit.*, p. 33-34.

À première vue, pourtant, certains aspects textuels et péritextuels du recueil pourraient laisser croire superficiellement à une sorte de monument codicologique destiné à la mise en valeur d'une figure auctoriale, Guillaume, dont la production poétique semble de surcroît avoir inclus des œuvres profanes et courtoises. Au début de l'un des poèmes de l'auteur unique au manuscrit, situé au fol. 96r, et communément nommé le *Besant Dieu*¹⁹², et après un prologue narré à la première personne du singulier, se trouve copié ce que l'éditeur du texte, Pierre Ruelle, a nommé le « motif du poème¹⁹³ », et que l'on pourrait également décrire comme sa *razo* ou encore l'*intentio auctoris*. Il s'agit d'une courte biobibliographie auctoriale, mettant en scène Guillaume, et visant à présenter brièvement la vie et l'œuvre du poète, avant de détailler les circonstances de la composition du *Besant Dieu*. À de nombreux égards, elle applique à un poète de langue d'oïl la même herméneutique bio(biblio)graphique qu'on observait dans les biographies de troubadours.

Ainsi, dès le v. 79, le texte décline le nom, le statut social, l'origine et la production poétique variée, d'un point de vue générique, de celui qui sera présenté quelques vers plus tard comme l'auteur du poème :

Guillaume, un clers qui fu normanz,
 Qui versefia en romanz,
 Fablels e contes soleit dire. (*Besant Dieu*, v. 79-81)

En un peu moins d'une centaine de vers, le contexte ayant mené à la composition du texte est ensuite exposé, se concluant par une troisième mention du nom de l'auteur (la deuxième occurrence du nom de Guillaume survient au v. 153) ; elle est suivie d'un résumé de la finalité du texte, autrement dit de sa clé :

Pensa Guillaume qu'il fereit,
 Vers consonnanz ou l'en porreit
 Prendre esample et bone matire
 Del monde haïr e despire
 Et de Nostre Seignor servir
 Tant come l'ome en a leisir.
 El contemple qu'il fist ces vers [...] (*Besant Dieu*, v. 153-158)

¹⁹² Sur le titre du poème, voir Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant...*, éd. par Pierre Ruelle, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 28.

Dans un premier temps, on observe que la fonction attributive et bibliographique de la biographie auctoriale est parfaitement remplie. L'auteur du texte (celui qui « fist ces vers », v. 158) est nommé à deux reprises (v. 79 et 153), tandis qu'une description sommaire de son activité poétique passée est présentée. En outre, la fonction herméneutique de la vie de l'auteur est également relayée dans cet extrait, puisque les circonstances de la composition de l'œuvre et l'intention auctoriale sont données comme le prisme au travers duquel il faut lire le texte, et en « prendre esample », en l'occurrence.

Diverses stratégies textuelles et péritextuelles contribuent quant à elles à accentuer l'hétérogénéité de cet extrait par rapport au reste du poème, lui conférant un statut particulier au sein du BnF fr. 19525, et faisant de cette biographie un outil décisif dans la construction de la figure et de l'œuvre de Guillaume à laquelle procède le manuscrit. Au sein même du poème, déjà, le passage à la troisième personne pour décrire la vie et l'œuvre de Guillaume tranche nettement avec l'emploi de la première personne (« jeo ») en début de poème par le narrateur¹⁹⁴. Cela a pour effet de créer une distinction entre le point de vue de la figure narrant le texte et celui d'une figure d'auteur tierce et rendue comme étrangère à la narration. On assiste ainsi à un basculement dans un univers extradiégétique de la part du narrateur, qui se change alors en commentateur de type scolaire (produisant un « *accessus* ») ou encore en « philologue » (procédant au survol bibliographique de l'œuvre de Guillaume), à partir duquel le texte et son auteur sont observés. Ce basculement permet de souligner le phénomène d'apposition à l'univers intradiégétique d'une référencialité et un point de vue externes, critiques, et de mettre en abyme l'activité de lecture critique d'un hypothétique éditeur-commentateur. En d'autres termes, il signale la nature hétérogène du passage, qui cesse de faire partie intégrante du poème et qui se distingue en outre du prologue même. Narré à la troisième personne et procédant à une lecture critique d'un texte auquel il n'appartient qu'à titre de complément biobibliographique, il est donc appelé à être interprété comme un morceau de l'histoire littéraire plus générale à laquelle il intègre, de fait, le poème et son auteur.

¹⁹⁴ Les références au nom de Guillaume sont d'ailleurs toujours à la troisième personne du singulier dans le manuscrit (voir l'annexe recherche I), à l'exception d'un passage du *Besant de Dieu* où le narrateur à la première personne est identifié à Guillaume par un autre personnage, qui lui adresse une sorte de reproche : « Certes Guillaume, peut me chaut / Si tu as trop ou freit ou chaut / Quant tu si bon seignor laissas » (*Besant*, v. 548-550).

De surcroît, on observe dans le BnF fr. 19525 des échos éditoriaux aux fonctions attributive, herméneutique et commentatrice de cette parenthèse biographique intégrée au *Besant Dieu*, de sorte qu'on décèle dans ce *codex* ce qui ressemble à une volonté de souligner la fonction critique de la biobibliographie de Guillaume. En effet, le « G » de Guillaume, au v. 79, qui marque le début de la biographie du clerc normand, ainsi que le « E » initial du v. 158 qui la clôt, prennent tous deux la forme de lettrines de 3 et de 2 UR respectivement. Elles marquent toutes deux les frontières de ce fragment critique, tandis que le G de 3 UR attire l'attention sur le nom de l'auteur du texte copié. À l'échelle du *codex* envisagé dans son intégralité, la stratégie même qui consiste à mettre en série des poèmes où le nom de l'auteur, Guillaume, est répété à plusieurs reprises, montre l'effort concerté, propre à la biobibliographie, de rassembler une série de textes en une œuvre et de l'attribuer à une figure auctoriale unique. Là où le texte lui-même tendait à renvoyer à l'ensemble de l'activité poétique de Guillaume, le manuscrit présente quant à lui en une série cohérente une liste de poèmes dont les références au nom de l'auteur, au nombre de neuf, suggèrent qu'elles font toutes parties de l'*œuvre* de ce même Guillaume¹⁹⁵.

Cependant, malgré ces revendications claires du modèle de type « la vie et l'œuvre », et en dépit d'une volonté évidente de mise en valeur de la figure de Guillaume, le BnF fr. 19525 ne doit pas être entièrement confondu avec des projets éditoriaux tels que les chansonniers de troubadours et de trouvères organisés par listes d'auteurs. Ainsi, la vie et le nom de Guillaume ont beau être délimités et annoncés grâce aux lettrines, on ne trouve pas de stratégie aussi claire que l'utilisation d'une encre rouge pour signaler le début de la biobibliographie d'auteur. Surtout, la vie de Guillaume n'est pas placée au début de la série de poèmes attribués à l'auteur normand, puisque la *Vie de Sainte Marie Magdaleine* ouvre cette liste (fol. 67r). Cette dernière est signalée par une initiale de 7 UR (représentant la sainte, identifiée dans l'illustration par un rouleau sur lequel est inscrit son nom), tandis qu'un changement de main, voire d'unité codicologique intervient alors que l'espace séparant le texte qui occupe le folio précédent et la *Vie* a été laissé vacant (une colonne et demie)¹⁹⁶. Mais on observe tout de même le

¹⁹⁵ Pour les numéros des folios et ceux des vers, voir l'annexe recherche I.

¹⁹⁶ Sur cette question, voir *supra*, introduction, p. 161.

« décentrement » de la notice biographique du poète et du poème dans son ensemble, d'autant plus que la vie de la sainte est séparée des autres poèmes de Guillaume par deux pièces anonymes. L'ensemble de ces éléments peut contribuer à renforcer l'impression selon laquelle la biographie de Guillaume est surtout racontée pour décrire les circonstances de composition du *Besant Dieu*, dont elle constitue le prologue, et non pour fédérer la totalité de l'œuvre poétique de Guillaume sous une même clé de lecture.

Or, concernant cette œuvre poétique, force est de constater, là encore, un certain décalage entre la série de textes retenus par les concepteurs du BnF fr. 19525 et la bibliographie sommairement décrite dans le *Besant Dieu*. Comme on l'a déjà signalé en introduction, il est de l'avis de Pierre Ruelle, qui se fonde sur les arguments d'Adolf Schmidt, que, des « *fablels* et *contes* que Guillaume dit avoir écrits, on n'a retrouvé aucune trace¹⁹⁷ », en réponse à la tradition critique qui avait attribué à Guillaume le clerc de Normandie des textes signés par un dénommé Guillaume et correspondant à l'appellation générique employée dans le *Besant*, tels que *La male honte* et *Du prestre et d'Alison* et le roman *Fergus*. Qu'on décide ou non d'adhérer à cette affirmation plus générale¹⁹⁸, on ne peut qu'admettre qu'il n'y a aucune trace de tels fabliaux dans le BnF fr. 19525, qui met en série les poèmes suivants signés par Guillaume : *De sainte Marie Magdaleine* (fol. 67r-72v), *Les Joies Nostre Dame* (f. 86v-95b), *Le Besant Dieu* (fol. 96r-125r) et *Les Treis Moz* (fol. 125r-129r), auquel il faut très vraisemblablement ajouter le poème anonyme de *La Vie de Tobie* (fol. 129r-141r)¹⁹⁹. Outre le *Besant Dieu* qui contient la biobibliographie et qui en est également le principal objet, on compte donc dans le *codex* deux hagiographies de Guillaume, et deux pièces à vocation édifiante qui ne partagent que peu de choses avec l'univers du fabliau, voire même du *conte*. Ce n'est donc pas nécessairement une volonté d'exhaustivité qui semble avoir motivé les concepteurs du BnF fr. 19525 à façonner un corpus auctorial dans le recueil tel qu'il a été conservé, puisque ce dernier offre en l'état une toute autre sélection de poèmes attribués à Guillaume que ceux évoqués par ailleurs par la biobibliographie du *Besant Dieu*.

¹⁹⁷ Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant...*, éd. par Pierre Ruelle, *op. cit.*, p. 7. Cf. *supra*, introduction, p. 202.

¹⁹⁸ Il est à noter que cette attribution a été reconduite plus récemment dans Anita Obermeier, *The History and Anatomy of auctorial self-criticism in the European Middle Ages*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 116. Cependant, la médiéviste cite en fait l'avis d'Ersnt Martin, formulé en 1869. Voir Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant Dieu*, éd. par Ernst Martin, *op. cit.*, p. XLVI.

¹⁹⁹ Voir *supra*, introduction, p. 203.

En résumé, l'utilisation du modèle biobibliographique de type « l'auteur, la vie et l'œuvre », de même que certaines stratégies de mise en évidence éditoriale de ce modèle se constatent aisément au sein du manuscrit. Cependant, des éléments tels que le caractère excentré de la biographie ouvrant le *Besant Dieu* par rapport à la section auctoriale consacrée à Guillaume, ou encore l'inadéquation entre la description bibliographique de l'œuvre de l'auteur dans le poème et la liste de pièces qui sont effectivement présents dans le *codex* engendrent comme une impression de décalage éditorial qui semble fragiliser l'effort par ailleurs apparent de bâtir un corpus auctorial au sein du *codex*.

Une comparaison du contenu de l'unité codicologique contenant les poèmes de Guillaume avec le modèle éditorial des chansonniers par listes d'auteurs démontre davantage encore l'originalité du BnF fr. 19525 par rapport aux autres manifestations codicologiques de la biobibliographie en langue vernaculaire que l'on a étudiées jusqu'à présent. Dénué, on l'a dit, de portrait d'auteur, présentant une biographie auctoriale copiée dans la même couleur que le reste des poèmes de Guillaume et située pour ainsi dire au centre de la section d'auteur, le *codex* ne présente pas non plus une série de vies et d'œuvres d'autres poètes, selon la formule qui sera consacrée par un certain nombre de chansonniers lyriques quelques décennies après la date de confection présumée du BnF fr. 19525. Au contraire, dans ce manuscrit, Guillaume est le seul auteur à faire l'objet d'une compilation. Il n'est pas placé au sein d'une liste de poètes vernaculaires illustres qui seraient destinés à représenter collectivement la noblesse de leur art poétique, ou encore les potentialités grammaticales et épistémologiques de la langue dans laquelle ils s'expriment.

En fait, un examen plus précis du contenu de la biographie du *Besant Dieu* ainsi que de son contexte manuscrit autorise même à supposer que le BnF fr. 19525 est le fruit d'un projet concerté de construire une figure d'auteur vernaculaire présentée comme une alternative à ce que représentaient sans doute déjà, en cette première moitié de XIII^e siècle, les troubadours pour la poésie et la langue occitanes. S'il ne s'agit pas de constater des liens matériels directs entre la réception manuscrite des poètes de langue d'oc et la constitution du BnF fr. 19525, on peut tout de même observer que le *codex* anglo-normand bâtit consciemment une figure d'auteur qui n'a pas pour vocation

d'illustrer l'excellence de telle ou telle collectivité linguistique ou poétique, mais bien de rappeler humblement les enseignements universels du christianisme, et ce contre la production poétique relevant d'un univers courtois et laïc.

Le texte du *Besant Dieu* n'est pourtant pas dénué de manifestations d'une certaine proximité, voire d'une sympathie avec la culture d'origine des troubadours. En effet, bien que ni la poésie, ni le nom d'aucun poète de langue d'oc ne soit mentionné directement dans le texte, la présence de la culture dont sont issus les troubadours se laisse toutefois deviner à travers les références historiques répétées à la croisade contre les « Aubigeis » (*Besant*, v. 2487) et les « Tolosans » (*Ibid.*, v. 165 et 2395) ou encore les « Povencieus » (*Ibid.*, v. 164) menée par « le rei de France Loïs » VIII (*Ibid.*, v. 161). Qu'il soit fortuit ou non, l'effet de symétrie entre le poème de Guillaume et certaines *vidas* est frappant, notamment en raison du fait que la croisade albigeoise constitue comme on le sait la matière historique d'un certain nombre de *razos* et de *vidas*. Or il est intéressant de constater dans un premier temps que cet événement historique qu'est la croisade des Albigeois constitue le véritable point de départ du poème de Guillaume, et qu'il assure la transition entre la biographie de l'auteur et l'entrée dans la diégèse, tout en remplissant une même fonction historiographique que la biographie de l'auteur du *Besant Dieu*. D'une certaine manière, la biobibliographie de Guillaume est donc intégrée à la même toile de fond historique que les *vidas* et les *razos*. Il convient cependant de répéter que la date précoce du poème de Guillaume incite pour l'heure à renoncer à toute tentative de rapprochement d'ordre génétique et philologique entre le *Besant* et les *vidas*. Sans doute constitué à la même époque que les biographies d'Uc de Saint-Circ, le texte anglo-normand ressemble à ces textes essentiellement parce qu'il décrit la même situation politique que ces derniers²⁰⁰.

À cet égard, le point de vue qui est déployé par Guillaume revêt une coloration polémique et satirique qui pourrait indiquer une forme de solidarité politique avec les Provençaux et les Toulousains, contre la figure du roi de France et celle du pape. Une première fois, dans les premiers vers du texte, les vellétés de conquête de Louis VIII sont ainsi exposées dans des termes peu élogieux pour le monarque :

²⁰⁰ Comme on l'a vu au chapitre 2 cependant, des textes tels que les *Razos de trobar* de Raimon Vidal de Besalú signalent que, dès la fin du XII^e siècle, la réputation des troubadours n'était plus à faire.

Le rei de France Loïs,
Qui ert eissu de son païs
Por aurui tere purchacier.
Les Provençiaus cuida chacer,
Les Tolosanz prendre e honir,
E quant il cuida tut tenir,
Tut guaïgner e tut avoir,
Si li failli tut son espeir. (*Besant*, v. 161-168)

Plus tard dans le poème, Guillaume reviendra sur cet épisode de la croisade albigeoise pour fustiger ce qu'il estime être une diversion politique de la part de Rome. Il déplorera que « les fiz de sainte Iglise » (*Ibid.*, v. 2441) s'entretuent, s'en remettant directement à « Nostre Seignor » (*Ibid.*, v. 2475), qui ne saurait selon lui accepter que des « Franceis » (*Ibid.*, v. 2484) se croisent contre des « Aubigeis » (*Ibid.*, v. 2487), alors qu'on devrait mettre « aillors tel coust » (*Ibid.*, v. 2505), en référence sans doute à la nécessité de partir en croisade contre le véritable ennemi que constituaient les « Sarrasins ». De telles remarques ont pour effet de rappeler la nécessité d'appréhender les deux régions (le Nord et le Sud de la France) comme une même collectivité, au nom des valeurs chrétiennes qui les unissent. Or sur un plan politique, une telle critique du pouvoir royal français peut sans doute trouver une partie de sa justification dans le fait que Guillaume se placerait d'un point de vue anglophile, déplorant les conquêtes françaises dans le Sud du pays, qui font en outre suite à l'annexion de la Normandie en 1204 par Philippe Auguste²⁰¹. Mais si l'origine insulaire du recueil peut à la rigueur encourager une telle lecture, le point de vue qu'adopte Guillaume dans le texte tend néanmoins à remplacer la logique des conquêtes militaires et territoriales par un paradigme pacifiste (au sein de la chrétienté du moins), qui insiste sur l'universalité de l'appel du christianisme.

Au-delà de ce qu'il peut dire sur le contexte politique auquel il renvoie, le point de vue véhiculé par Guillaume a surtout une signification poétique importante. Il éclaire la façon dont le BnF fr. 19525 construit une certaine conception de la notion d'auteur, dont

²⁰¹ S'appuyant également sur le témoignage du *Bestiaire divin*, Ernst Martin a jadis tenté de mettre en lumière la position nuancée qu'aurait eue le Guillaume « historique » sur l'invasion française de la Normandie. Voir Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant Dieu*, éd. par Ernst Martin, *op. cit.*, p. XLIV et sq. Une analyse historiographique de cet épisode de l'histoire des relations franco-anglaises est donnée dans Adolphe Poignant, *Histoire de la conquête de la Normandie par Philippe-Auguste en 1204*, Paris, Sagnier et Bray, 1864. Voir surtout l'étude en anglais de Maurice Powicke, éloquentement nommée *The Loss of Normandy (1189-1204). Studies in the history of the Angevin Empire*, Manchester, Manchester University Press, 1960.

Guillaume est décrit comme étant le représentant. Et malgré des points de contact, cette conception est construite en opposition avec le modèle du poète courtois tel qu'il peut être incarné par les troubadours, notamment. Cette opposition prend la forme, dans un premier temps, d'un discours qui critique le pouvoir temporel en raison de son appartenance à une sphère mondaine, et par conséquent condamnable. Reprenant le *topos* du *contemptus mundi*, le premier renvoi du poème à l'épisode de la croisade des Albigeois, par exemple, n'évoque en fait la conquête des Toulousains par Louis VIII que pour mieux rappeler sa vanité face à l'imminence de la mort. L'acquisition d'un territoire, le fait de « tenir » (*Besant*, v. 166) une population sous son joug, est présentée *in fine* comme étant parfaitement illusoire au regard de la nature matérielle et donc périssable de telles aspirations :

E nepurquant, il ne tint rien,
 Car la tere, ceo sai jeo bien,
 Tint lui, car il n'ot nul poeir
 Ne ne pot puis le cors moveir :
 En poi de hore devint charoine (*Besant*, v. 175-179)

Face à cette imminence du trépas, c'est un tout autre type de possession, de type allégorique, qui devrait préoccuper le chrétien, à savoir le fameux « besant » (*Ibid.*, v. 2665) de Dieu qu'il s'agit de faire fructifier par les actions moralement justes. Dès lors, même si l'on accepte de voir les différentes références à la croisade albigeoise comme la manifestation d'une certaine affinité du poète avec la culture et la poésie des troubadours, on ne saurait cependant l'interpréter comme une manière de poser les fondements d'une émulation des poètes d'oc par les poètes d'oïl, par exemple. Au contraire, l'évocation de cet épisode historique appuie un propos qui insiste, en premier lieu, sur l'importance de respecter les devoirs du chrétien et de mépriser les biens terrestres et tout ce qui pourrait éloigner l'âme du croyant du salut. Or c'est justement dans cette perspective qu'il faut comprendre l'ensemble des références à la production poétique profane de Guillaume dans le *Besant Dieu*.

En effet, l'inventaire des œuvres de Guillaume que contient le poème, et parmi lesquelles on compte des contes et des fabliaux, est suivi d'une mise en parallèle entre cette production poétique et l'acte de pécher :

Guillaume, uns clers qui fu normanz

Qui versefia en romanz,
Fablels e contes soleit dire.
En fole e en veine matire
Peccha sovent : Dieu li pardont !
Mult ama les deslitz del mond [...] (*Besant Dieu*, v. 79-84)

Comme l'a déjà souligné Anita Obermeier, « *Guillaume le Clerc's overarching world-negating strategy requires that he renounce the joys of the world, especially his former works*²⁰² ». Plus que de n'être qu'une simple notice biobibliographique, le récit de la composition du *Besant Dieu* et de la vie de son auteur intègre l'activité poétique à une démarche de conversion « *from profane to literarily correct material*²⁰³ », qui équivaut en fait à un passage d'une vie de péché et de vanité mondaine à une existence tournée vers l'adoration de Dieu.

L'instant où l'auteur décide de renoncer aux plaisirs terrestres correspond au moment où lui vient l'idée de composer le *Besant Dieu*, alors qu'il médite, alité :

En son lit [...] se purpensa
De cest siecle qui si passa,
Qui est si fals e decevanz,
E pensa qu'il aveit enfanz
E sa moiller a gouverner
En ne lor aveit que doner
S'om ne li donout por ses diz (*Besant Dieu*, v. 93-99)

Si elle peut paraître plutôt prosaïque, cette nécessité de garantir la subsistance de sa famille par « ses diz », c'est-à-dire par son activité poétique, n'en possède pas moins une signification principalement métaphysique et religieuse. Le besoin de recueillir des dons (v. 98-99) est en fait dicté par le constat de l'imminence de la mort, personnifiée par le « someneor » qui l'invite à siéger à la « haute table » (v. 112, mais aussi v. 74), métaphore d'un paradis où n'entre que celui qui a une « convenable vesteüre » (v. 77), le vêtement étant ici à interpréter comme une allégorie de l'action morale juste dont il faut se revêtir symboliquement. C'est donc dans ce contexte que Guillaume se livre à une activité de méditation rétrospective sur ses œuvres, désormais entendues comme l'ensemble de ses actions :

²⁰² Anita Obermeier, *The History and Anatomy of auctorial self-criticism*, op. cit., p. 116 : « La stratégie englobante de renoncement au monde de Guillaume le Clerc consiste à renoncer aux joies terrestres, et plus particulièrement à ses œuvres passées. »

²⁰³ *Idem* : « d'une matière profane à une matière littérairement correcte ».

Donc pensa qu'il esteit malvés,
Qu'il n'aveit oile ne clarté
Ne nule ovre de charité
Ne vesteüre covenable
Por venir a si haute table (*Ibid.*, v. 107-112)

Par la suite, et au terme d'une remémoration par l'auteur des grandes étapes de l'Histoire Sainte, depuis le moment où « Dieu fist home » (*Ibid.*, v. 123) à celui où Jésus « a ses disciples sermona » (*Ibid.*, v. 142), Guillaume entreprend de produire les « vers consonanz » (*Ibid.*, v. 154) qui constituent le *Besant Dieu*.

Ainsi donc, d'après le texte, le poème est aussi bien le fruit d'un constat par l'auteur de la vanité du monde, de l'imminence de la mort et de la nécessité de renoncer au péché afin d'entrer au paradis que la réponse poético-morale à ce constat. La biobibliographie décrit dès lors ce moment clé dans la vie de l'auteur qu'est le passage d'une activité poétique et morale mondaine et pécheresse (symbolisée par le fabliau et le roman) à un nouveau type de production, inspirée par la remémoration des grandes étapes de l'Histoire Sainte, ainsi que par le désir du salut après la mort. La vie de l'auteur devient dans ce cas-ci partie intégrante de son œuvre, tandis que son activité littéraire est comparable à une action qui, dès lors qu'elle devient louable, peut inspirer le lecteur à en « prendre essample » (*Ibid.*, v. 155). La figure auctoriale ainsi construite tire quant à elle son autorité de sa capacité à produire un matériau littéraire orienté vers le salut et l'adoration explicite de Dieu, matériau qui est le dédoublement d'une orientation de la personne même de l'auteur, individu devenu exemplaire et produisant une poésie exemplaire.

La théorie auctoriale dégagée éclaire en outre le contexte manuscrit du poème, dont la cohérence et le caractère concerté deviennent dès lors plus apparents encore. En effet, il est plus aisé de comprendre, par exemple, le décalage entre la bibliographie présentée dans le *Besant Dieu* et le corpus d'œuvres attribuées à Guillaume dans le BnF fr. 19525. En ne copiant que ses poèmes à vocation édifiante, relevant de l'hagiographie ou du didactisme explicitement chrétien, le *codex* ne duplique-t-il pas le mouvement de conversion et de renoncement au monde initié dans le *Besant Dieu* lui-même ? Tandis que le poème reléguait dans un autrefois mondain, marqué par le péché, la composition de fabliaux et de contes, le BnF fr. 19525 semble quant à lui renvoyer pareille production

littéraire dans un espace extérieur au livre, lui interdisant de ce fait tout accès à la textualité, qu'il réserve exclusivement aux œuvres à vocation ouvertement pieuse. Or cette manière de repousser des pans entiers de l'œuvre de Guillaume, ainsi que de sa *persona* auctoriale en dehors de l'espace du BnF fr. 19525 pour privilégier le religieux en dit long sur la conception de l'auteur des confectionneurs du manuscrit.

Afin d'apposer un nom à une telle conception, on ne peut malheureusement pas s'en remettre tout simplement à l'appellation d'*auctor* que Guillaume le Clerc de Normandie (s'il s'agit bien de lui) emploie pour se désigner dans le *Bestiaire divin* :

Li clers fu nez de Normandie
Qui auctor est de cest romanz.
Or oëz que dit li Norman (Bestiaire, v. 34-36)

Traditionnellement attribué au même Guillaume que celui dont les œuvres sont conservées dans le BnF fr. 19525, ce *Bestiaire* n'est cependant pas conservé dans le *codex*, de sorte qu'il n'est pas permis de voir cet extrait comme une preuve que les concepteurs du manuscrit avaient en tête de constituer avec Guillaume une figure d'*auctor*. Le *Besant Dieu* fait toutefois référence au statut de « clerc » de l'auteur, soulignant par conséquent une appartenance à un univers lettré, associé ne serait-ce qu'indirectement aux autorités latines.

Que Guillaume ait été perçu ou non comme un *auctor* à proprement parler, le contenu des poèmes retenus par le BnF fr. 19525 tend dans tous les cas à indiquer une préférence pour une figure d'auteur qui se fait l'écho de vérités morales et religieuses. Le parcours biographique de cette figure, même s'il est teinté par le péché, est exemplaire et orienté tout entier vers l'acte de pénitence. En d'autres termes, il ne s'agit pas tant de construire une figure d'auteur et une œuvre monumentales ou vénérables en soi que de soumettre cette figure et cette œuvre aux enseignements théologico-moraux dont elles sont les porte-voix.

Une fois de plus, la comparaison avec la réception manuscrite dont bénéficient les troubadours à une époque relativement contemporaine permet de bien mettre en lumière les traits distinctifs du projet auctorial du BnF fr. 19525. On se souvient qu'un même type de moralisation de l'auteur vernaculaire informe à l'occasion les choix éditoriaux dans certains chansonniers provençaux qui ont pour dessein, selon l'expression de Laura

Kendrick, donner aux troubadours la stature de l'« auteur honorable²⁰⁴ ». Dans une logique semblable à celle dont on décèle la trace dans le *Besant Dieu*, les poésies du comte de Poitiers, par exemple, sont pour ainsi dire réduites à une peau de chagrin dans les chansonniers *I* et *K*, ne se limitant qu'à la pièce *Pos de chantar m'es pres talenz* (PC 183, 10), où le comte renonce au monde et se tourne vers le Christ²⁰⁵. Comme on le sait, la *vida* du premier des troubadours condamne par ailleurs féroce­ment son parcours moral hautement répréhensible de celui qu'elle décrit comme un « majors trichadors de domnas²⁰⁶ ». Néanmoins, on a également analysé en détail la manière dont les troubadours ont su à l'occasion teinter de leurs errances morales et de leurs particularismes culturels la conception de l'*auctor* à laquelle ils ont été arrimés au XIII^e siècle, par l'entremise des codes de la biobibliographie et de la grammaire. Même une fois changés en « docteurs » du *trobar* et en garants du bon usage de l'occitan, les troubadours n'en ont pas moins continué à incarner, même de façon subreptice, une certaine forme de particularisme poétique, culturel et parfois même moral au regard de la culture latine des clercs²⁰⁷.

De fait, dans le domaine de la poésie vernaculaire, le modèle poétique et auctorial mis de l'avant par Guillaume, ainsi que par les éditeurs du BnF fr. 19525, ressemble plutôt à celui mis au point quelques décennies plus tôt par un Denis Piramus. Cet auteur de la fin du XII^e siècle (anglo-normand, comme Guillaume) décrivait déjà, dans sa *Vie seint Edmund le rei*²⁰⁸, son passage d'une vie que l'on pourrait qualifier de troubadouresque à une activité d'hagiographe :

Mult ai usé cume pechere
 Ma vie en trop fole manere,
 E trop ai usée ma vie
 E en peché e en folie.
 Kant court hanteie os les curteis,
 Si feseie les serventeis,
 Chanceunettes, rimes, saluz
 Entre les drues e les druz

²⁰⁴ Laura Kendrick, « L'image... », art. cit., p. 509. Cf. *supra*, chapitre 2, p. 335.

²⁰⁵ Laura Kendrick, « L'image... », art. cit., p. 509.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 508, n. 7.

²⁰⁷ Cf. *supra*, chapitre 2.

²⁰⁸ Denis Piramus, *La vie seint Edmund le rei*, éd. par Delbert W. Russell, *op. cit.* Le passage est signalé et analysé dans Anita Obermeier, *The History and Anatomy of auctorial self-criticism*, *op. cit.*, p. 114.

[...] Ceo me fist fere l'enemi,
 Si me tinc ore a malbailli ;
 Jamés ne me burdera plus.
 Jeo ai noun Denis Piramus ;
 Les jurs jolifs de ma jeofnesce
 S'en vunt, si trei jeo a veilesce,
 Si est bien dreit ke me repente.
 En autre ovre mettrai m'entente,
 Ke mult mielldre est e plus nutable. (*La Vie Seint Edmunt*, v. 1-21)

Pressé, comme le sera Guillaume, par l'imminence de la mort, le personnage de Denis entreprend sa conversion à l'hagiographie, lui qui a passé sa jeunesse à « faire » *serventeis*, *chanceunettes* et autres genres poétiques qui relèvent clairement de la lyrique courtoise.

Tout aussi intransigeants face aux particularismes de la poésie profane de cour, les concepteurs du BnF fr. 19525 n'autorisent aucune réadaptation du modèle biobibliographique selon les standards d'une esthétique autre qu'explicitement religieuse. Au contraire, le *codex* ne conserve que le fragment d'histoire littéraire faisant référence aux antécédents pécheurs de Guillaume le Clerc, et ne retranscrit rien de la production poétique jugée problématique de l'auteur. Comme un signe que cette volonté de rendre l'œuvre et la figure de Guillaume dans un cadre idéologique bienséant était partagée non seulement par les concepteurs, mais aussi par les lecteurs du manuscrit, un passage entier du *Besant Dieu* a été gratté de sorte qu'il est désormais illisible (fol. 105r-106r). L'extrait contenait selon Pierre Ruelle une description particulièrement crue et physique d'une naissance²⁰⁹. Son effacement volontaire témoignerait dès lors d'une volonté renouvelée, de la part d'un lectorat ultérieur, de ne conserver dans le domaine livresque que les éléments les moins problématiques de l'œuvre et de la *persona* de Guillaume.

Dans cette perspective, c'est peut-être moins la figure de l'*auctor*, qui peut à l'occasion désigner l'auteur païen et profane, que son corollaire, à savoir la figure-modèle du saint (ou de la sainte), qui sert de véritable inspiration pour le projet éditorial des concepteurs du BnF fr. 19525. En effet, il n'est pas anodin que ce soient respectivement la *Vie de Sainte Marie Magdaleine* et la *Vie de Tobie* qui ouvrent et qui closent la section

²⁰⁹ Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant...*, éd. par Pierre Ruelle, *op. cit.*, p. 12-13.

auctorale dédiée à Guillaume le clerc de Normandie²¹⁰, et que ce soit un portrait de Marie Madeleine qui serve d'introduction à cette même section, et non, comme il a déjà été souligné, un portrait d'auteur. En outre, les deux autres miniatures du recueil qui représentent des personnages humains sont elles aussi des images de saints, à savoir Sainte Marguerite (fol. 141v) et « Seint Pol li apostre » (fol. 153r), ce qui tend à confirmer le caractère « hagiocentrique » du *codex*. La biographie et la figure d'auteur de Guillaume, semble-t-il, ne sont dès lors bâties que dans la mesure où elles s'allient à d'autres biographies et d'autres figures d'autorité, où les vies exemplaires sont le récit d'une rencontre plus aboutie avec la vérité et la grâce divines, et ce même dans le cas de récit de saintes femmes jadis pécheresses telles que Marie Madeleine.

Cette logique, que souligne la section consacrée à Guillaume dans le BnF fr. 19525 du fait qu'elle s'ouvre et se clôt sur des hagiographies, est par ailleurs perceptible dans la totalité de l'unité codicologique, et même du recueil, dont on doit cependant rappeler qu'il est potentiellement factice²¹¹. On compte en effet une dizaine de vies de saints dans le BnF fr. 19525, qui renferme autrement une trentaine de pièces qui, du sermon aux diverses paraphrases de la Bible, abordent une matière et des thèmes explicitement religieux²¹². Il y a donc une volonté claire de créer un effet d'enchaînement sériel des hagiographies, tout en inscrivant ces dernières dans un ensemble éditorial dont l'objectif principal est de prodiguer au lecteur un enseignement de l'histoire et des dogmes chrétiens. On a précédemment étudié la manière dont les chansonniers de troubadours, tout comme le *De viris illustribus*, utilisaient la sérialité pour mieux fédérer les figures qu'ils mettaient à l'honneur autour d'une idéologie clairement reconnaissable d'une biographie à l'autre. Mais dans le cas du BnF fr. 19525, si on assiste également à un enchaînement de biographies, celui-ci prend la forme d'une accumulation de vies de

²¹⁰ Il convient de rappeler que, même si les concepteurs du BnF fr. 19525 ont possiblement perçu la continuité auctorale entre la *Vie de Tobie* et le reste des poèmes de Guillaume, la *Vie de Tobie* ne contient pas d'inscription onomastique du poète. L'effet d'encadrement de la section par l'hagiographie demeure, tandis que, d'un point de vue éditorial, un changement de section s'observe non pas entre les *Treis moz* et la *Vie de Tobie*, qui se suivent directement au fol. 125r, mais entre la *Vie de Tobie* et la *Vie de sainte Marguerite* : le premier poème se conclut au fol. 141r, tandis que le second débute au verso et est introduit par une illustration. On pourrait toutefois dire qu'une perspective plus prudente doit inviter à percevoir les *Treis moz* comme le poème de clôture de la section auctorale. Pièce édifiante et religieuse, les *Treis moz* ne repose pas sur l'autorité d'une source ancienne mais sur celle d'Alexandre de Stavenby (*Treis moz*, v. 7), ainsi que sur la parole édifiante du narrateur.

²¹¹ Cf. *supra*, introduction, p. 162.

²¹² Voir la liste du contenu du manuscrit en annexe recherche II.

saints personnages, qui endossent ici le rôle d’ambassadeurs individués de l’idéologie unique et explicitement pieuse véhiculée par le manuscrit.

De tels entrecouplements entre les figures d’auteurs et celles de saints, qu’on constatait déjà pour le duo Angier-Grégoire le Grand dans le BnF fr. 24776 et qu’on analysera en détail dans la collection auctoriale du BnF fr. 837 consacrée à Rutebeuf, ne sont pas rares au sein des manuscrits à sections autoriales. Dans le cas du BnF fr. 19525, le modèle hagiographique est cependant placé au premier plan du projet éditorial. Il encadre et donne sa signification première à la représentation textuelle de la vie et de l’œuvre de Guillaume le clerc.

En effet, même s’ils confèrent une importance à la biobibliographie du poète, les concepteurs du *codex* ne semblent pas avoir eu comme objectif premier de dresser un monument littéraire à la gloire de son talent. Les codes de la biobibliographie sont employés non pas pour célébrer un poète individuel, mais pour honorer son geste de conversion religieuse et littéraire censé le mener, d’un point de vue moral, du péché à la pénitence, ainsi que, d’un point de vue littéraire, du fabliau à l’hagiographie. Reléguant les errances poétiques et morales dans un autrefois et un hors-texte qui ne sont évoqués qu’à titre de contre-modèles, le manuscrit devient alors l’espace matériel de cette réorientation de la vie et des œuvres d’un individu vers une quête de la sainteté. Comme pour accompagner cette transformation du poète en auteur respectable, le *codex* met en série un grand nombre de vies de saints, modèles aussi bien religieux que littéraires pour la figure auctoriale de Guillaume. Cette centralité de l’hagiographique, de même que son caractère sériel au sein du manuscrit, permettent d’insister sur le véritable message du recueil, qui ne cherche vraisemblablement pas à établir un culte laïc d’*auctores* aux patronymes illustres et vénérables. Au contraire, la biographie et le nom de chacun des individus mentionnés dans le *codex* aussi bien que dans sa section auctoriale, qu’il s’agisse de Guillaume, de Marie-Madeleine ou de Tobie, ne s’accumulent que pour mieux être amoindris par Celui à qui, comme le rappelle le sermon en prose du fol. 153r, il fut donné un nom, « *quod est super omne nomen* ».

Par conséquent, la précocité indéniable avec laquelle le contexte géolinguistique anglo-normand a produit des manuscrits à collections autoriales individuelles en langue vernaculaire ne doit pas être confondue trop vite avec les élans particularistes, voire

quasiment « individualistes » des représentants de la littérature insulaire et normande de langue d'oïl qui, tels Marie de France, Benoît de Sainte-Maure ou Wace, bénéficient aujourd'hui d'une grande attention chez les médiévistes. Le personnage de Philippe de Thaon qui est mis à l'honneur dans le manuscrit BL, Cotton Nero A.V., par exemple, est assurément une figure pionnière dans l'histoire de la fonction-auteur en langue française. Mais on a pu constater à quel point la *persona* du poète ne reposait pas sur une volonté de se singulariser, ni sur un désir « personnel » de garantir la survivance de son propre patrimoine poétique, et qu'elle se place plutôt comme le relai certes *franceis*, mais fidèle d'une culture littéraire ecclésiastique, religieuse et latine préétablie.

Possédant une fonction authentifiante, la liste bibliographique contenue dans le *Comput*, de même que les nombreuses références aux *auctores* permettent à Philippe de justifier son recours à une langue vernaculaire dont il ne cessait de souligner qu'elle est égale et équivalente au latin d'un point épistémologique, institutionnel et poétique. À l'inverse, le manuscrit de frère Angier met en scène un traducteur en conflit ouvert avec les autres genres littéraires dans lesquels se déploie, à l'époque où il prend la plume, la langue dans laquelle il choisit de s'exprimer. S'il s'inscrit dans les seuils de ses textes et s'il peut donner l'impression d'adapter son discours au public de laïcs auquel il semble s'adresser, « frater A. » n'en offre pas pour autant un ouvrage en l'honneur de son individualité, de sa langue vernaculaire ou de d'une quelconque culture courtoise. Son projet poétique et codicologique a surtout pour objectif de célébrer et de transmettre la vie et les œuvres de Grégoire le Grand, dont la latinité et la piété sont invoquées par Angier en opposition frontale avec le goût de son public. D'après le moine du prieuré de sainte Frideswide, l'élite laïque qui lui est contemporaine s'égare dans l'adoration des idoles romanesques et de la chanson de geste, contre laquelle il propose un retour à une forme hagiographique et autorisée de la biobibliographie.

Tout en offrant un portrait plus détaillé de la vie et de l'œuvre de Guillaume le Clerc de Normandie, enfin, le BnF fr. 19525 est lui aussi un *codex* qui travaille contre les errances individuelles de l'auteur, symbolisées par les genres poétiques célèbres auprès d'un auditoire laïc et vernaculaire que sont les romans et les fabliaux. Pour reprendre un vocabulaire dont ont usé certains critiques pour parler d'une « mutation dans la conscience littéraire » des auteurs français du XIII^e siècle, le *codex* met bien en scène une

« prise de conscience » de la part de Guillaume. Cependant, cette activité introspective n'est effectuée que pour mieux conjurer la faute littéraire. La *persona* de Guillaume est certes mise en valeur à l'occasion de cette conversion personnelle, mais elle est fermement encadrée par une liste de saints illustres en raison de leur piété, et non pas à cause de l'excellence ou de la singularité poétiques qu'ils seraient censés représenter au regard de modèles latins et religieux.

Quelques remarques doivent permettre de conclure, en l'élargissant quelque peu, l'analyse menée dans ce chapitre. Sans revenir entièrement sur nos pas pour prendre en compte les manuscrits ayant des liens avec l'espace anglo-normand que nous avons sciemment écartés pour l'étude principale, à savoir ceux de Chardri (Oxford, Jesus College 29) et Hue de Rotelande (Londres, BL, Egerton 2515)²¹³, peut-être faut-il signaler qu'ils confirment tout en les nuancant les tendances observées chez Philippe de Thaon, Angier et Guillaume le Clerc de Normandie. D'une façon très analogue à ce qu'on observait chez Angier, la *persona* auctoriale et la petite œuvre de Chardri telles qu'elles se manifestent dans le manuscrit Oxford, Jesus College 29 sont par exemple bâties en opposition frontale avec les productions vernaculaires et courtoises²¹⁴. Cependant, de façon analogue à ce qu'on observait chez Gautier de Coinci, Chardri prend soin de se distinguer des représentants d'une latinité païenne (« Ne voil pas en fables d'Ovide, / Seinneurs, mestre mun estuide » ; *Set Dormanz*, v. 21-64), tout en racontant

²¹³ Voir nos développements sur les collections autoriales non retenues en introduction. Malgré des liens présumés avec l'espace anglo-normand, le cas assez flou de Jofroi de Waterford et Servais Copale, au demeurant plutôt tardif (le Paris, BnF fr. 1822 daterait des alentours de 1300), offre à nos yeux des difficultés de localisation et d'identification trop importantes pour enrichir véritablement des remarques portant sur la fonction-auteur dans les manuscrits anglo-normands. On peut toutefois rappeler que Julie Métois, qui décide de prendre au sérieux l'identité auctoriale de Jofroi, a analysé de quelle manière ce dernier proposait une traduction du *De excidio Troiae* bien plus fidèle à sa source et à la langue latine que la « translation » de Benoît de Sainte-Maure, par exemple. Peut-être la discrétion de la figure auctoriale de Jofroi-Servais témoigne-t-elle d'une volonté de se dissoudre quelque peu dans le modèle latin auxquelles elle emprunte. Voir « La traduction du *De Excidio Troiae* de Darès le Phrygien et ses liens avec le *Roman de Troie* (deux exemples du XIII^e s.), *Atlantide*, vol. 2, 2014, p. 1-23. Voir également Françoise Vieilliard, « La traduction du *De excidio Troiae*... », art. cit.

²¹⁴ *Barlaam et Josaphat* se conclut ainsi par une critique des chansons de geste : « De Rolant u d'Oliver, / E les batailles des duze pers / Orriun mut plus volenters, / Ke ne frium, si cum jeo quit, / La passiu de Jhesu Crist : / Tant sumes feinz k'en ubliance / Mettum tut deu e sa pussance. (*Josaphaz*, v. 2934-2940) ». *Les Sept Dormants* procède à un passage en revue nettement plus vaste de la littérature que fistige l'auteur : « Ne voil pas en fables d'Ovide, / Seinneurs, mestre mun estuide, / Ne ja, sachez, ne parlerum, / Ne de Tristam ne de Galerun ; / Ne de Renard de de Hersente / Ne voil pas mettre m'entente, / Mes voil de Deu e sa vertu, / Ki est pussant e tujurz fu, / E de ses seinz, les Set Dormanz, / Ke tant furent resplendisanz / Devant la face Jesu Crist. / Car si cum il est escrit / Vus en dirrai la verité / De chef en chef cum ad esté. (*Set Dormanz*, v. 21-64) »

des récits de type hagiographique qui ont tous deux pour thème principal la conversion de païens au christianisme²¹⁵. Dans le Oxford, Jesus College 29, Chardri ne reconduit pas vraiment la dichotomie latin-roman, dont on a vu qu'elle n'était de toute façon pas très évidente en contexte insulaire. La frontière qu'il tente de tracer entend plutôt séparer la littérature profane mensongère de la poésie religieuse et hagiographique qu'il valorise.

En revanche, le manuscrit Londres, BL, Egerton 2515, qui met en série les deux romans d'Hue de Rotelande, pourrait à la rigueur être perçu comme le vestige d'un monument codicologique conçu en l'honneur d'un auteur particulièrement emblématique du volet plus hardi, original et moralement problématique – car romanesque – de la production littéraire anglo-normande des premiers temps. En effet, bien qu'on ait analysé la manière dont le manuscrit Londres, BL, Egerton 2515 dégradait fortement l'intégrité de l'identité onomastique et biographique de Hue²¹⁶, rien n'empêche après tout de supposer que ce recueil du XIV^e siècle est une copie d'une collection auctoriale plus ancienne. Peut-être circulait-il alors une collection des œuvres de cet auteur connu des médiévistes pour les saillies ironiques qu'il réserve à l'endroit de ses contemporains, ou encore pour son style parodique, voire à l'occasion vulgaire²¹⁷. Dans cette même logique, peut-être a-t-il également existé davantage de collections d'auteurs, aujourd'hui disparues, consacrées à des poètes tels que Marie de France, Benoît de Sainte-Maure ou Wace.

Il demeure que, en l'état, les manuscrits à collections autoriales anglo-normands conservés bâtissent généralement des figures de poètes pieux, qui travaillent contre ce qu'ils décrivent comme étant les tendances les plus singulières et les plus problématiques

²¹⁵ Les *Set Dormanz* s'ouvre sur une description de l'empereur de Constantinople, qui vénère Appollin et Tervagant (*Set Dormanz*, v. 70), tout en insistant sur la proximité géographique de «seint Pol» (*Ibid.*, v. 86), dont la narration rappelle qu'il se convertit à la même époque. Le reste du récit porte sur la légende des sept dormants qui fuient la persécution romaine en se cachant dans une grotte pour mieux se réveiller plusieurs siècles plus tard, alors que le Christianisme est devenu majoritaire. Calqué sur les récits de la vie de Bouddha, *Barlaam et Josaphat* raconte pour sa part la conversion du païen Josaphat au christianisme.

²¹⁶ Cf. introduction, p. 122.

²¹⁷ Récemment encore, Céline Véran-Boussaadia soulignait ainsi la valeur fortement parodique de l'*Ipomédon* de Hue de Rotelande. Voir «*Ipomédon* de Hue de Rotelande, un travestissement parodique ?», dans Margarida Madureira, Carlos Clamote Carreto et Ana Paiva Morais (dir.), *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, op. cit., p. 343-355. Concernant le caractère vulgaire du texte de Hue, encore faut-il faire preuve de prudence au sujet de la version du manuscrit Londres, BL, Egerton 2515. En effet, le célèbre portrait parodique de La Fièvre, qui dégénère en une description de son «cunet» (*Ipomédon*, v. 2269), est amputé de ses parties les plus grossières dans le manuscrit de Londres. Voir Hue de Rotelande, *Ipomédon*, éd. par Anthony J. Holden, op. cit.

de la poésie et des narrations en langue d'oïl. Ces figures, tout comme les manuscrits qui les bâtissent, signalent chacune à leur manière une même interrogation de la part des différents acteurs de la production et de la transmission de la littérature de langue d'oïl concernant les conditions de possibilité de faire advenir l'auteur français au sein d'un paysage littéraire vernaculaire en plein essor où plane par ailleurs l'ombre ambivalente du roman, ainsi que de la poésie courtoise de divertissement. C'est cette même interrogation que nous avons précédemment observée dans la réception dont a fait l'objet la poésie lyrique des trouvères, qui oscillait notamment entre les chansonniers par listes d'auteurs « illustres » et les romans à insertions lyriques procédant à des attributions fictives. De même, quatre études de cas consacrées successivement au BnF fr. 25566, au BnF fr. 837, au manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal ainsi qu'aux différents *codices* consacrés à l'œuvre de Watriquet de Couvin permettront à présent d'explorer plus en détail la manière dont certains *codices* à collections autoriales de langue d'oïl du tournant des XIII^e et XIV^e siècles ont poussé jusqu'à leur extrême limite ces mêmes questionnements concernant les aspects générique, poétique, linguistique et épistémologique de l'autorité des auteurs français.

PARTIE III : CONSTRUCTIONS, DÉCONSTRUCTIONS

Chapitre 5 : Adam de la Halle dans le BnF fr. 25566 : mise en débat et crépuscule de la biobibliographie arrageoise.

Les chapitres précédents ont eu pour objectif de nuancer la perception selon lequel l'apparition du concept d'auteur dans les manuscrits de langue d'oïl serait le fruit d'une mutation de la « conscience » poétique qui débiterait simplement avec les *vidas* de troubadours et trouverait son point culminant dans l'invention de la notion moderne d'auteur. Comme un complément à cette vision téléologique et répandue, notre analyse des chansonniers de troubadours et de trouvères, mais aussi celle des précoces manuscrits anglo-normands à collections auctoriales individuelles ont permis de poser les bases d'un tableau alternatif de l'avènement du concept d'auteur en langue d'oïl, en mettant en lumière la dette de ces différents manuscrits envers le modèle de la biobibliographie et la notion d'*auctor* qui sous-tend ce modèle. En outre, nous avons également observé plusieurs interrogations épistémologiques, linguistiques, génériques et poétiques qui semblent avoir accompagné le geste de transfert de la biobibliographie et de l'*auctor* dans l'univers bien précis de la littérature de langue d'oïl. La démonstration se poursuivra désormais sous la forme de diverses études de cas, centrées sur quelques-uns des *codices* les plus célèbres et les plus souvent analysés de notre corpus, qui mettent en scène des figures d'auteurs que la critique moderne a pris pour habitude de présenter comme des manifestations d'un changement de paradigme dans les lettres de langue d'oïl menant à l'invention de la fonction-auteur.

En se concentrant sur des *codices* mettant en scène Adam de la Halle, Rutebeuf (chapitre 6), Adenet le Roi, Baudouin de Condé (Chapitre 7) et Watriquet de Couvin (Chapitre 8), il s'agira essentiellement de remplir deux objectifs. D'une part, on continuera de constater, comme on l'a fait dans les développements précédents, que de tels recueils n'inventent ni le concept d'auteur, ni la lecture de type « la vie et l'œuvre » (la biobibliographie), mais qu'ils réinvestissent ces notions répandues et connues chez les acteurs de la production et de la transmission des textes médiévaux. Mais il s'agira surtout d'attirer l'attention sur une des caractéristiques essentielles de ces *codices* : par rapport aux manuscrits anglo-normands, ainsi qu'aux chansonniers d'oc et d'oïl organisés par auteurs, ces recueils à collections auctoriales individuelles remettent plus

ouvertement en question, parfois avec une ironie grinçante, les fondements des modèles dont ils s'inspirent tout en interrogeant leur transférabilité dans le domaine de la littérature de langue d'oïl.

Ainsi, dans ces *codices*, les questionnements concernant les assises de l'autorité des auteurs de langue vernaculaire qu'on pouvait observer dans les manuscrits anglo-normands et les chansonniers prennent un tour davantage virulent et expérimental. Dans les *codices* que nous analyserons désormais, les figures d'auteurs mises à l'honneur n'ont pas pour seule mission de contrer (d'*amender*) ostensiblement leur faillibilité et leur singularité pécheresse, qui seraient associées aux avancées des genres les plus problématiques de la littérature vernaculaire. Au contraire, les manuscrits explorent et déconstruisent avec soin les différentes facettes de la vérité, de l'autorité ou encore de la légitimité que peut espérer incarner selon eux un poète de langue d'oïl. En outre, loin de décortiquer les seules assises de l'autorité des figures actoriales françaises qu'ils bâtissent, les *codices* que nous étudierons dans les chapitres à venir s'en prennent également à l'aura des *auctores* latins eux-mêmes. Dans ce contexte, les prestigieux *auctores* ne servent plus, comme c'était par exemple le cas chez Angier avec saint Grégoire, de figures tutélaires cautionnant la constitution de manuscrits à compilations actoriales individuelles de langue d'oïl. Nous le verrons, les auteurs latins font eux aussi l'objet du vaste projet de remise en question de l'autorité que portent, chacun à leur manière les collections actoriales d'Adam de la Halle, de Rutebeuf, d'Adenet le Roi, de Baudouin de Condé et de Watriquet de Couvin.

En raison de l'impression trompeuse de continuité avec le modèle des chansonniers biobibliographiques qu'il offre, le premier des *codices* analysés dans cette section, le BnF fr. 25566, constitue un point de départ adéquat pour mettre en lumière ce volet davantage « déconstructionniste » du tableau de la « naissance » de l'auteur dans les lettres françaises. Le manuscrit BnF fr. 25566 possède des affinités avec le modèle du chansonnier organisé en liste de sections actoriales, et plus précisément avec celui des chansonniers biobibliographiques, dont l'essor et l'expansion sont relativement contemporains de la confection du BnF fr. 25566 ¹. Composé de deux unités codicologiques distinctes réunies à une date relativement récente (XVIII^e siècle), le

¹ Cf. *supra*, chapitres 2 et 3.

manuscrit comporte un *Liederbuch* (fol. 2r-9v) datant de la première moitié du XIV^e siècle et consacré aux œuvres lyriques d'Adam de la Halle (le chansonnier *W*"), mais surtout un recueil plus vaste, qui date pour sa part de 1300 environ et qui s'ouvre sur une section auctorale (fol. 10r-68r) dont la première partie est constituée de la quasi-totalité des poésies chantées de ce même Adam (fol. 10r-37r)². Or cette section plus imposante, qui a reçu l'appellation de « chansonnier de trouvères *W* », se distingue de la majorité des anthologies lyriques de poètes de langue d'oïl du fait qu'elle renferme aussi une sorte de *vida* consacrée à Adam de la Halle. Baptisée le *Jeu du Pelerin*³, cette pièce qui rappelle les biographies de troubadours pourrait être interprétée comme une simple preuve du fait que le recueil contribue à bâtir le même modèle herméneutique (« la vie et l'œuvre ») et éditorial (le « chansonnier auctorial et biographique ») que ce qu'on trouve dans certains chansonniers d'oc, et dont il serait, avec le *Roman du Chastelain de Coucy*, une sorte d'équivalent septentrional. Nous reviendrons ici sur les similitudes, déjà relevées par la critique, entre les chansonniers biobibliographiques de langue d'oc, voire de langue d'oïl et le *codex* BnF fr. 25566, pour mieux souligner le caractère essentiellement subversif du projet du *codex* vis-à-vis d'un modèle qu'il n'imité en fait que pour mieux le renverser avec plus ou moins de sérieux.

En ce sens, il s'agira de proposer une alternative aux lectures qui ont avant tout insisté sur les similitudes entre les chansonniers biographiques de langue d'oc et l'organisation du BnF fr. 25566, qui suggéraient de surcroît que ces différents manuscrits participaient d'une même transformation de la « conscience » littéraire médiévale. On complètera cette vision par une analyse du *codex* qui souligne plutôt la façon déjà parfaitement lucide avec laquelle il met à mal des codes – bien établis à l'époque – de la biobibliographie, ainsi que la vision de l'auctorialité et de l'autorité qui accompagne ces codes, et qui est emblématisée par la figure de l'*auctor*. L'étude du BnF fr. 25566 doit servir de première étape à la mise au jour de ce phénomène mal connu qu'est le rapport critique et distancié que certains manuscrits à collections autoriales individuelles de langue d'oïl du tournant des XIII^e-XIV^e siècles affichent par rapport à l'importation du

² Cf. *supra*, introduction, p. 158.

³ Édition citée : Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du Pèlerin*, éd. par Ernest Langlois, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1924, p. 69-75.

concept de l'*auctor* et du modèle de la biobibliographie dans le chantier d'une littérature de langue romane en processus d'institutionnalisation.

On le verra, le BnF fr. 25566 peut certes donner l'impression d'être tout simplement un monument biobibliographique bâti à la gloire d'un poète de langue d'oïl, Adam de la Halle. Mais on s'efforcera de démontrer que le *codex* procède en fait à un détournement de cette monumentalisation selon une logique en deux étapes. Dans un premier temps, il fait littéralement du *Jeu du Pèlerin*, la pièce censée consacrer la *persona* auctorale d'Adam à la manière d'une biographie d'*auctor*, ou encore de troubadour, le théâtre d'un affrontement carnavalesque et dialogique entre le biographe cérémonieux du trouvère et d'autres personnages, issus de l'œuvre du poète, résolus à faire dérailler, en le mettant en débat, le mécanisme d'autorisation qu'assurait traditionnellement le discours biobibliographique. L'un des principaux effets d'une telle mise en débat est de souligner le caractère paradoxal et problématique du geste éditorial qui consiste à changer Adam de la Halle en figure d'auteur respectable, exemplaire et digne de figurer en tête d'un *codex* qui met en série ses poésies. Comme on l'analysera ensuite, la seconde étape de la remise en cause de la monumentalité d'Adam telle qu'elle se manifeste dans le recueil est résolument moins carnavalesque. Mais elle procède de manière critique à un même détournement de la biobibliographie. Sous la forme de deux poèmes hélinandiens dans lesquels Adam prend en charge à la première personne le récit aussi bien rétrospectif que péjoratif et crépusculaire de sa vie et de son œuvre, à savoir les *Congés* et les *Vers de la Mort*, le manuscrit produit un nouveau type de *vita auctoris* aux finalités troubles. Poèmes de l'entre-deux moral qui prennent pour sujet principal le départ annoncé et imminent d'Adam d'Arras (*Congés*) ou du monde des vivants (*Vers de la mort*), ces deux pièces tendent en fait à symboliser l'ambiguïté fondamentale du projet codicologique qui consiste à honorer la quasi-totalité des œuvres d'un tel trouvère, et ce dans un manuscrit qui s'emploie par ailleurs à souligner son immoralité. Le discours mis en scène dans les *Congés* et les *Vers de la mort* sera d'ailleurs répété au fil du recueil pour être mis en rapport avec la culture poétique arrageoise dans son ensemble. Dans cette perspective, Adam en viendra à incarner un rapport alternatif à l'*auctor*, fondé sur l'hésitation, voire le refus de conférer à des individus porteurs de l'héritage culturel et

littéraire apparemment problématique de la ville d'Arras une autorité dont seul le Créateur, de fait, saurait être le véritable garant.

Un monument à la gloire d'Adam de la Halle ?

Dans un premier temps, le BnF fr. 25566 semble reprendre un certain nombre des discours constitutifs de la biobibliographie, dans un geste qui s'apparente à une célébration de l'héritage littéraire d'un poète, Adam de la Halle. C'est le cas de la pièce située aux fol. 37r-39r, propre à ce *codex*, intitulée le *Jeu du Pèlerin*, au sujet de laquelle Sylvia Huot a jadis suggéré qu'elle « *may be compared to the Provençal vidas*⁴ ». Le texte débute alors qu'un personnage désigné par la rubrique comme *li pelerins* (fol. 37v) se lance dans l'éloge *post-mortem* de la vie, ainsi que de l'œuvre poétique de celui qu'on appelle « Adam li bochus », ou encore « Adam d'Arras » (*Pèlerin*, v. 25-26). Ce pèlerin tente de broser un portrait mélioratif d'Adam, qu'il décrit comme un « clers net et soustieu » (*Ibid.*, v. 23) tout en lui donnant le titre de « maistre » (*Ibid.*, v. 37). De la même manière que ce que l'on trouve dans les biographies de troubadours, le personnage décrit aussi bien les relations entre Adam et son patron, le « conte d'Artois » (*Ibid.*, v. 35-36), dont il était « amés » et « prisiés et honnerés » (*Ibid.*, v. 35) que le parcours poétique de l'auteur (« Chieus maistre Adam savoir dis et chans controuver », *Ibid.*, v. 37), ainsi que le récit de sa mort

Or est mors maistre Adans, Dieus li fache merchi !
A se tombe ai esté, don Jhesucrist merchi ;
Li quoins le me moustra, le soie grant merchi,
Quant jou i fui l'autre an. (*Ibid.*, v. 45-47)

Le pèlerin se permet d'énoncer une prescription générale pour l'ensemble de l'œuvre du trouvère, entreprenant dès lors le processus de monumentalisation que poursuivra le BnF fr. 25566 : « Qu'ens en l'onnour du clerc que Dieus a volut prendre / Doit on dire ses dis chis encroit et aprendre » (*Ibid.*, v. 55-56).

Comme pour faciliter la mise en application de cette injonction, le *codex* offre au lectorat la quasi-totalité de l'œuvre d'Adam. Contrairement à ce qu'on pouvait observer pour Guillaume le Clerc de Normandie, dont l'œuvre était fortement remodelée par les

⁴ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 71 : « pourrait être comparé aux *vidas* provençales ».

concepteurs du manuscrit BnF fr. 19525⁵, il semble y avoir une grande adéquation entre le portrait de l'œuvre d'Adam de la Halle effectué dans le *Jeu du Pèlerin* et le corpus retenu dans le *codex*. Certes, le manuscrit ne présente pas tout à fait les œuvres complètes du trouvère arrageois ; d'autres copies transcrivent « deux chansons et deux jeux-partis supplémentaires⁶ ». Il n'en demeure pas moins que, de l'œuvre lyrique (elle-même subdivisée en chansons, jeux-partis, motets et rondeaux) à l'œuvre théâtrale en passant par la poésie hélinandienne et la chanson de geste, la diversité générique de la production poétique d'Adam semble être fidèlement restituée, donnant l'impression d'un effort de représentativité de la totalité de l'œuvre du poète au sein du manuscrit. Là où le principe d'exhaustivité bibliographique était ostensiblement ignoré dans le BnF fr. 19525 au profit d'une représentation religieuse et hagiographique de l'auteur Guillaume le Clerc de Normandie, il semblerait que le BnF fr. 25566 célèbre la figure auctoriale d'Adam de la Halle pour elle-même. Et comme pour souligner cette volonté de conférer au trouvère arrageois une stature particulière, les « *opera omnia* » du poète ouvrent le recueil, ce qui donne un rôle central à la figure d'Adam dans le *codex*.

Une autre indication de cette insistance sur le poids de la *persona* du poète dans le manuscrit est le péritexte. Non seulement la table des matières originale située au fol. 1r du recueil insiste sur le lien de paternité qui unit Adam à ses poèmes⁷, mais les rubriques et les illustrations du recueil rappellent avec une répétitivité obsédante la centralité de la *persona* auctoriale ainsi que du nom du trouvère dans le manuscrit. En effet, depuis le folio d'ouverture jusqu'à la fin de la section consacrée à Adam de la Halle dans l'unité codicologique du BnF fr. 25566 qui a reçu le signe *W*, on dénombre, dans le péritexte comme dans le texte, non moins de 101 occurrences de son nom, sous des formes diverses, dont 12 fois à titre de « maistre »⁸.

La rubrique d'ouverture évoque par exemple les chansons de « maistre Adam » (*Chi commencent les canchons Maistre Adan de le Hale*, fol. 1v), tandis que la première illustration de 12 UR (faisant la largeur d'une colonne, et désormais située au fol. 10r,

⁵ Cf. *supra*, chapitre 4.

⁶ Sur cette question, voir Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 9 et *supra*, introduction, p. 207.

⁷ La table (fol. 1r) annonce ainsi : *Les cancons Adan de le Hale*, puis dresse la liste complète du contenu de la section auctoriale. Voir le contenu du manuscrit en annexe recherche I.

⁸ Cf. annexe recherche I.

bien qu'elle suivait à l'origine la rubrique du fol. 1v) représente entre autres une figure de clerc vêtu d'une tunique rose, potentiellement identifiable au poète⁹, situé à côté d'un autre clerc vêtu d'une tunique d'un rose plus sombre qui lit une version transcrite de la chanson qui ouvre la série de poèmes attribués à Adam dans le BnF fr. 25566¹⁰. Une telle image, qui représente une figure qui pourrait être associée à Adam dans ses vêtements de clerc, peut être vue comme un moyen d'insister sur l'autorité magistrale du poète déjà suggérée par le titre de « maistre ».

En raison de leur caractère potentiellement générique et de la nature imprécise des rubriques, il faut manipuler avec prudence ces « portraits » de l'auteur que l'on retrouve tout au long de la collection consacrée à Adam. Mais il est vrai qu'on constate que le clerc à la tunique rose du fol. 10r réapparaît dans des illustrations qui viennent généralement souligner la prise de parole par Adam dans ses poèmes. On peut donner la liste et la description sommaire des autres enluminures ici, ainsi que des rubriques qui en orientent l'interprétation :

Fol. 23v ; lettre historiée de 10 UR, largeur d'une colonne : un personnage en tunique rose clair dialogue avec un personnage couronné en robe rose foncé portant une couronne sur la tête.

Rubrique : *Les partures Adan*

Fol. 49r ; miniature de 9 UR, largeur d'une colonne : un personnage en tunique rose tenant un chien dans sa main gauche récite, le doigt de la main droite tendu, à un auditoire.

Rubrique : *Li dis (rayé et remplacé par « ius ») Adam*

Fol. 66v : miniature de 10 UR, largeur d'une colonne : un personnage en tunique rose, assis sur un cheval, se retourne vers un groupe de personnes avec le doigt tendu, comme pour réciter un discours.

Rubrique : *Cest li congies Adan*

La compilation auctoriale d'Adam contient d'autres illustrations, à savoir un portrait du pèlerin du *Jeu du pèlerin* (fol. 37v, 6 UR, une colonne), une illustration de la scène

⁹ La scène représente en fait deux personnages assis face à un auditoire. L'un de ces deux personnages tient un rouleau de texte entre les mains. Pour Alison Stones, « Another note... », art. cit., p. 79, il s'agirait bien d'« *Adam and an associate* » (« Adam et un associé »).

¹⁰ On reconnaît en effet clairement le texte de *D'amourous cuer voel canter* (chanson I de l'édition de Pierre-Yves Badel).

initiale du *Jeu de Robin et de Marion* (fol. 39r, 9 UR, une colonne), une représentation du « roi de Sicile » Charles d'Anjou (fol. 59v, 10 UR, une colonne), ainsi qu'une allégorie visuelle de l'amour (fol. 65r, 9 UR, une colonne)¹¹. Le programme iconographique n'a certes pas comme unique objectif de renforcer l'identité et l'autorité d'Adam dans le *codex*. En revanche, il est apparent que la figure de clerc récitant de la section Adam du recueil est dotée de traits reconnaissables qui deviennent encore plus singuliers dès lors qu'on compare à l'illustration des *Congés* d'Adam à celle des *Congés* de Baude Fastoul (fol. 253r, 7 UR, une colonne) et de Jean Bodel dans le recueil (fol. 280v, 8 UR, une colonne), par exemple. En effet, les portraits de Baude Fastoul et de Jean Bodel, tous deux représentés assis, les jambes croisées, avec un phylactère entre les mains, dialoguent davantage entre eux qu'ils ne rappellent l'illustration d'Adam de la Halle chevauchant qui ouvre les *Congés* d'Adam. Et de fait, il est à parier que les enluminures de la compilation auctoriale du BnF fr. 25566 étaient bel et bien prévues pour ajouter de la singularité et de l'emphase à la *persona* et à l'aura magistrales du trouvère arrageois.

Enfin, l'*explicit* des *Vers de la mort*, qui est placé à la fin de la section auctoriale, sert en fait d'*explicit* à l'ensemble des œuvres du poète : *Explicit d'Adan* (fol. 68r). Le recueil insiste par-là sur l'équation entre le corpus copié et la figure d'auteur à qui celui-ci est associé. Ainsi, Sylvia Huot a sans doute raison d'évoquer un « *textual monument to Adam*¹² », une sorte d'équivalent livresque de la « tombe » du poète décrite par le pèlerin dans le *Jeu* éponyme (*Pèlerin*, v. 46). On se souvient d'ailleurs que dans le BnF fr. 24766, frère Angier mettait justement en abyme l'építaphe de Grégoire le Grand dans son texte afin de métaphoriser le monument littéraire qu'il bâtissait à l'honneur de ce saint docteur¹³. Dans le cas du BnF fr. 25666, le trouvère arrageois n'est certainement pas hissé au rang de saint. Mais là où Angier se « cachait » derrière l'autorité de Grégoire, il est remarquable de constater que c'est Adam de la Halle lui-même qui se voit accorder une monumentalité livresque digne d'un *auctor* dans le recueil.

Cette façon d'utiliser un modèle éditorial de type « la vie et l'œuvre » pour donner au trouvère une stature comparable à celle d'une autorité issue de la culture antique et latine évoque le mode opératoire des chansonniers biobibliographiques occitans étudiés

¹¹ Décrites dans Aliston Stones, « Another note... », art. cit., p. 79 *et sq.*

¹² Sylvia Huot, *From Song to Book*, p. 71 : « un monument textuel à Adam ».

¹³ Cf. *supra*, chapitre 2, p. 452.

dans le chapitre 2. Et elle peut également servir de rappel de la réception et de la considération particulières, car dignes d'un troubadour, voire d'un *auctor*, dont Adam de la Halle a fait l'objet en tant que trouvère. Deux indices relativement connus notamment des historiens de la littérature et de la musique peuvent être cités ici, à savoir la réception par *liederbücher* de la poésie du trouvère, ainsi que les citations dont les pièces d'Adam font l'objet dans le *Dit de la panthère d'Amour* de Nicole de Margival et chez Gilles le Muisis.

Ainsi, le BnF fr. 25566 lui-même témoigne, dans sa matérialité, du traitement de faveur dont semble avoir bénéficié généralement Adam de la Halle en tant qu'auteur parmi le public du tournant des XIII^e-XIV^e siècles. En effet, outre le recueil *W'*, le *codex* renferme, depuis le XVIII^e siècle, le *Liederbuch W''*, petite unité codicologique datant de la première moitié du XIV^e siècle qui ne contient que la poésie lyrique d'Adam. Or ce cas codicologique n'est pas isolé : le chansonnier de trouvères *T* se conclut (fol. 224r-232v) sur un « *un piccolo libellus di Adam de la Halle [...] formato da un quaternione e tre fogli singoli, oggi restaurati*¹⁴ », copié selon Maria Carla Battelli d'une main différente de celle qui a transcrit le reste du manuscrit¹⁵. De même, le chansonnier de trouvères *P* contient aux fol. 211r-228v « *34 testi di Adam de la Halle copiati da due mani*¹⁶ », la première étant responsable de la transcription d'un premier quaternion, la seconde d'un autre quaternion renfermant les chansons du trouvère, ainsi qu'un « *bifoglio aggiunto*¹⁷ ». En outre, comme le souligne Maria Carla Battelli, « *la mise en page e la decorazione di questa unità di copia sono molto simili a quelle del libellus che si trova legato alla fine di T*¹⁸ », ce qui pourrait potentiellement signaler une proximité codicologique entre les deux carnets de chansons. Enfin, le BnF fr. 1109, qui ne contient pas d'autre pièce musicale que celles d'Adam de la Halle, doit son appellation de « chansonnier de trouvères *Q* » au fait qu'il renferme, aux fol. 311r-326v, un petit livret jadis autonome contenant les chansons et les jeux-partis d'Adam¹⁹. Ces exemples de *liederbücher* dotés de leur

¹⁴ Maria Carla Battelli, « Le antologie », art. cit., p. 167 : « un petit *libellus* d'Adam de la Halle, constitué d'un quaternion et de trois feuillets isolés, aujourd'hui restitués. »

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Idem* : « 34 textes d'Adam de la Halle, copiés par deux mains ».

¹⁷ *Idem* : « bifeullet ajouté ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 168 : « la mise en page et la décoration de cette unité de copie sont très semblables à celles du *libellus* qui se trouve rattaché à la fin de *T*. »

¹⁹ *Idem*

autonomie codicologique s'ajoutent aux collections auctoriales dont a fait l'objet Adam dans des chansonniers par listes d'auteurs tels que *A* (fol. 133v-151r) et *a* (fol. 47r-55v et, fol. 175r-181v)²⁰. Tous ces témoins, qui datent soit de la fin du XIII^e siècle, soit du début du XIV^e siècle et qui viennent s'ajouter au témoignage du chansonnier *W'* indiqueraient que la poésie d'Adam de la Halle possédait suffisamment de valeur aux yeux du public pour être diffusée en tant que corpus auctorial de façon autonome dans des cahiers manuscrits qui le mettent à l'honneur.

Certes, toutes ces unités codicologiques et toutes ces collections décrites ne signalent pas l'identité auctoriale d'Adam avec la même insistance. Le *liederbuch W''*, par exemple, ne contient aucune rubrique attributive médiévale et est dénué d'inscriptions auctoriales²¹. Les *libelli* dans *P*, *T* et *Q*, en revanche, sont tous trois dotés d'une rubrique (médiévale) attributive fédératrice et, dans deux cas sur trois, de rubriques marginales qui reconduisent le nom d'Adam. À titre récapitulatif, nous offrons ici un tableau sommaire de ces trois *liederbücher* indiquant les rubriques attributives qui s'y trouvent :

²⁰ *Idem.* Maria Carla Battelli a également tenté de suggérer que d'autres chansonniers qui ne sont pas organisés par auteurs et qui éparpillent des pièces souvent adespotes mais attribuables, par collationnement des sources, d'Adam de la Halle, témoigneraient eux aussi d'une circulation par *liederbücher*. Sur cette question qui dépasse le propos de la présente étude, voir *Ibid.*, p. 168-169.

²¹ C'est en effet une main moderne qui a ajouté le seul péritexte attributif de cette unité, au fol. 2r : « Chancons d'Adans ». Cette inscription a été ajoutée après l'intégration de *W''* au BnF fr. 25566, puisqu'elle est suivie du commentaire suivant : « les 8. Premiers feuillets de ce mss. sont doubles », une référence au fait que les chansons de *W''* sont les mêmes que celles que contient *W'*.

Tableau I : Inscriptions autoriales dans les *liederbücher* d'Adam de la Halle

<i>P</i> (211r-228v)	<i>T</i> (fol. 224r-232v)	<i>Q</i> (fol. 311r-326v)
Fol. 211r ; rubrique fédératrice : <i>Adans de le hale</i>	Fol. 224r ; rubrique fédératrice : <i>Les chancons adans li bocus</i>	Fol. 311r ; rubrique fédératrice : <i>Chi coumencent les canchons d'adan</i>
Nombre total de rubriques attributives : 14 ²²	Nombre total de rubriques attributives : 32 ²³	Nombre total de rubriques attributives : 0

En outre, les jeux-partis que contiennent ces divers manuscrits ne comportent pas de rubriques attributives, tandis que la nature dialogique de cette forme poétique implique, comme on le verra un peu plus loin, une double paternité des poèmes. Mais lorsque le nom d'Adam ouvre une strophe, le « A » de son nom est systématiquement mis en valeur par des lettrines ou des lettres rehaussées rouges ou bleues, tant et si bien que l'identité du poète est indéniablement mise en valeur dans ces trois *Liederbücher*, et ce même dans *Q*. Par ailleurs, dans les chansonniers par listes de collections autoriales *a* et *A*, les chansons d'Adam sont elles aussi signalées par des rubriques fédératrices et dotées à l'occasion de rubriques attributives marginales²⁴, tandis que ses jeux-partis font l'objet du même traitement que dans *P*, *T* et *Q* (aucune rubrique attributive de type *Les partures Adan*, comme dans *W'*, mais un système de lettrines qui met en valeur la première lettre du nom d'Adam)²⁵.

On doit enfin signaler que le chansonnier *a* transcrit, dans une section séparée de la collection de chansons et de celle des jeux-partis d'Adam, ses *Vers de l'amour*

²² Fol. 211r : *adans de le hale* ; fol. 211v : *adans* ; fol. 212r : *adans* ; fol. 212v : *adans* ; fol. 213r : *adans* ; fol. 213v : *adans* ; fol. 214r : *a[dan]* ; fol. 214v : *adans* ; fol. 215v : *adans* ; fol. 216r : *adans* ; fol. 216v : *adans* ; fol. 217r : *adan* ; fol. 218r : *adans* ; fol. 218v : *adans* (répété deux fois).

²³ Fol. 224r : *Les chancons adans li bocus, adans li bocus* ; fol. 224v : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 225r : *adans li bocus* ; fol. 225v : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 226r : *adans li bocus* ; fol. 226v : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 228*r [sic] : *adans li bocus* ; fol. 228*v [sic] : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 227r [sic] : *adans li bocus* ; fol. 227v : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 228r : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 228v : *adans li bocus* ; fol. 229r : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 229v : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 230r : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 230v : *adans li bocus* ; fol. 231r : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 231v : *adans li bocus* (deux fois) ; fol. 232r : *adans li bocus* ; fol. 232v : *adans li bocus, adans*.

²⁴ Le manuscrit *a* annonce ainsi la série de chansons d'Adam : *Ce sont les chançons Adan le Boçu* (fol. 47r). Le manuscrit *A* donne : *Adans li boçus fist ces kançons* (fol. 133r). Pour l'inventaire complet des rubriques attributives, voir Madeleine Tyssens, « *Intavulare* » *tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français, I. A* (B.A.V., Reg. lat. 1490), *b* (B.A.V. Reg. lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale 657), *op. cit.*, p. 49 (manuscrit *a*) et p. 131 (manuscrit *A*).

²⁵ *Ibid.*, p. 64 (manuscrit *a*) et p. 132 (manuscrit *A*).

(fol. 128r-129v ; rubrique du fol. 128r : *Ce sont li ver Adan le boçu d'Arras*) ainsi que les 170 premiers vers du *Jeu de la feüllée* (fol. 132r-133v ; rubrique du fol. 132r : *C'est li coumencemens du Jeu Adan Le boçu*)²⁶. Ces pièces rappellent la place somme toute particulière dont jouit Adam dans le chansonnier *a*, et ce même s'il ne fait pas l'objet d'une collection continue qui transcenderait les catégories génériques et formelles. Toutefois, il est remarquable que, dans un manuscrit comme *a* qui se présente comme une anthologie des pièces lyriques de différents trouvères, l'œuvre dramatique et hélinandienne d'Adam soit également mise à l'honneur, comme si la popularité du poète justifiait qu'on intègre (dans une section à part cependant) une partie de sa production non-lyrique au sein d'un chansonnier.

La deuxième preuve du fait qu'Adam paraît avoir fait partie des poètes lyriques d'oïl qui ont joui d'une autorité et d'une popularité conséquentes réside dans la considération avec laquelle *Le Dit de la panthère d'amour* cite nommément le trouvère. La façon singulière dont ce poème de la première moitié du XIV^e siècle, qui narre un songe allégorique sur le modèle du *Roman de la Rose*, « autorise » la poésie de langue d'oïl en général et la production d'Adam de la Halle en particulier a désormais été abondamment analysée²⁷. Différents critiques ont relevé le soin avec lequel deux protagonistes du poème, à savoir l'amant-narrateur et le dieu d'Amour, s'en remettent chacun à l'autorité et à la poésie du « clerc Adams » (*Panthère*, v. 1079) pour faire valoir leur point de vue sur la bonne attitude (prudente ou, au contraire, hardie) à adopter face à une dame que l'on désire. D'une façon qui rappelle les modes de citation des troubadours (dans les *Razos de trobar*, par exemple) et, par conséquent, des *auctores* latins, Nicole de Margival va jusqu'à citer des strophes entières du trouvère Adam de la Halle et à les

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

²⁷ Les citations sont inventoriées et commentées dans Nicole de Margival, *Le Dit de la panthère*, éd. par Bernard Ribémont, *op. cit.* Les critiques modernes reprennent les datations de Bernard de Ribémont, qui situe le texte entre 1290 et 1328. Sur le traitement de la figure d'Adam de la Halle chez Nicole de Margival, voir Anne Berthelot, « Nicole de Margival, lecteur d'Adam de la Halle : "Tel qu'en lui-même..." », *Perspectives médiévales*, vol. 20, 1994, p. 4-14 ; Ardis Butterfield, « Citation and authorship », *Poetry and music...*, *op. cit.*, p. 259-263 ; Eliza Zingesser, « The vernacular panther: encyclopedism, citation, and French authority in Nicole de Margival's *Dit de la panthère* », *Modern philology*, vol. 109, n° 3, 2012, p. 301-311 ; Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Knowing poetry. Verse in medieval France from the Rose to the Rhétoriciens*, Ithaca, Cornell University Press, 2011, p. 152-153 et Jennifer Saltzstein, « Adam de la Halle as *Magister Amoris* », *The Refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, Cambridge, D.S. Brewer, 2013, p. 114-148 et « Adam de la Halle's fourteenth-century musical and poetic legacies », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, *op. cit.*, p. 352-363.

intégrer au matériau narratif de son poème. La strophe 4 de la chanson qui ouvre le BnF fr. 25566, à savoir *D'amourous cuer voel canter* (la chanson I de l'édition de Pierre-Yves Badel), est ainsi reproduite avec une grande fidélité aux v. 1086-1095 du poème de Margival. Faisant l'éloge de la patience amoureuse, elle sert à donner du poids à l'argumentaire du je-narrateur, qui refuse de se montrer trop entreprenant auprès de sa dame :

Version Nicole de Margival

Ançois voit on refuser
 Celui qui trop prie
 Que celui desamonter
 Qui trop s'umilie
 Pour ce sueffre sans rouver
 En espoir d'avoir merci,
 Et bien veil qu'il soit ainsi
 Car a seignorie
 A on mainte foys failli
 Par haster. (*Panthère*, v. 1086-1095)

Version *W'*

Anchois voit on refuser
 Chelui qui trop prie
 Que chelui desamonter
 Qui plus s'umelie.
 Pour chou sueffre sans rouver
 En espor d'avoir merchi
 Et bien voel qu'il soit ensi,
 Car a signerie
 A on mainte fois falli
 Par haster (Chanson I, v. 31-40)

Un tel respect de la paternité et de la magistrature littéraire d'un trouvère est suffisamment rare pour être souligné. Mais il est à préciser que, comme dans le cas des troubadours, l'autorité d'Adam s'applique au domaine bien précis de la courtoisie et du commerce amoureux, de sorte qu'il faut bien prendre la mesure du type de vérité et d'enseignement particuliers qui sont associés ici à la figure du trouvère.

En outre, bon nombre de critiques ont démontré que le poème de Nicole de Margival n'était pas un simple éloge à la figure d'Adam, et qu'il fallait peut-être également lire ce récit de songe allégorique et amoureux comme un texte subtilement ironique²⁸. Les chercheurs signalent ainsi que l'auteur de la *Panthère* procéderait à un usage distancié de la parole auctoriale d'Adam, dont l'équivocité est soulignée par le fait qu'elle sert en fait à soutenir les positions contradictoires du narrateur et du dieu de l'Amour²⁹. De plus, Nicole de Margival ne respecte pas systématiquement la « propriété » du trouvère auquel il se réfère, puisqu'il « oublie » de citer le trouvère alors qu'il copie, en fin de poème, le chant XII (dans l'édition de Pierre-Yves Badel) d'Adam

²⁸ Voir notamment la synthèse de Jennifer Saltzstein, « Adam de la Halle's fourteenth-century musical and poetic legacies », *loc. cit.*, p. 356.

²⁹ *Idem*

de la Halle, *Merci, Amour, de la douce dolour* (*Panthère*, v. 2554-2593)³⁰. De fait, pour Sarah Kay et Adrian Armstrong, « *Adam's ostensible authorship evaporates as the narrative unfolds*³¹ ». Hommage poétique à l'*auctoritas* amoureuse d'Adam, le *Dit de la panthère d'Amour* met peut-être aussi en scène le désir de son auteur de surpasser son « maître » dans un art au statut toujours incertain au tournant des XIII^e-XIV^e siècles, à savoir celui de discourir – en langue d'oïl – sur l'amour et le désir.

Une dernière citation dont Adam de la Halle fait l'objet dans la *Chronique* de Gilles le Muisis, écrite en latin, permet quant à elle de mieux préciser les facteurs linguistiques et génériques qui participaient du phénomène d'autorisation d'Adam de la Halle. On peut rappeler une fois de plus que, dans sa production poétique datée entre 1349 et 1353, Gilles le Muisis, évêque de Tournai, n'a pas hésité à conférer une légitimité à sa culture vernaculaire en faisant l'éloge de poètes et d'œuvres de langue d'oïl tels que le Reclus de Molliens et le *Roman de la Rose*³². Or si ces renvois à la culture vernaculaire se font généralement en français, il arrive que Gilles s'en remette à l'autorité d'un poète francophone au sein d'un texte latin, comme il le fait pour Adam de la Halle. Au sein d'un passage de sa *Chronique* latine où il évoque la vie de Charles d'Anjou, roi de Sicile, Gilles mentionne brièvement les poèmes composés à l'honneur du noble personnage. L'un de ces poèmes est celui d'Adam de la Halle : « *et maxime Adam li Bochus de Attrebato fecit et composuit librum unum, in quo plurimum ipsum commendavit*³³ ». Contrairement à son aîné Jean de Grouchy dans son texte des années 1300, Gilles relaie sans hésitation une « entrée bibliographique » vernaculaire, associée à un nom de poète. On constate même que le surnom *li Bochus* est transcrit comme un patronyme dans le texte de Gilles, alors même que l'auteur du *Roi de Sicile* se distancie de ce surnom pour mieux asseoir son autorité au sein d'un texte à la fois épique et historiographique (« On m'apèle *Bochu*, mais je ne le suis mie (*Roi de Sicile*, v. 70) ». La citation de Gilles peut

³⁰ Signalé dans Nicole de Margival, *Le Dit de la panthère*, éd. par Bernard Ribémont, *op. cit.*, p. 115.

³¹ Adrian Armstrong et Sarah Kay, *Knowing poetry*, *op. cit.*, p. 153 (« L'auctorialité manifeste d'Adam s'évapore au fur et à mesure que se déploie la narration »), cité dans de Jennifer Saltzstein, « Adam de la Halle's fourteenth-century musical and poetic legacies », *loc. cit.*, p. 356.

³² Pierre-Yves Badel, *Le roman de la Rose au XIV^e siècle*, *op. cit.*, p. 74 et Gilles li Muisis, *Poésies*, éd. par Kervyn de Lettenhove, t. I, 1882, p. xi-xii.

³³ *Chroniques et Annales de Gilles le Muisit, abbé de Saint-Martin de Tournai (1272-1352)*, éd. par Henri Lemaître, *op. cit.*, p. 8.

donc se laisser interpréter comme une preuve supplémentaire de la célébrité d'Adam quelque cinquante ans après sa période d'activité supposée.

On observera que la frontière linguistique entre français et latin n'est en aucun cas étanche ici. C'est plutôt la question générique qui passe à l'avant-plan, puisqu'Adam est mentionné en tant qu'auteur de chanson de geste, relatant des hauts événements du royaume de France, et non à titre de poète courtois. À cet égard, peut-être le renvoi à l'auteur du *Roi de Sicile* est-il rendu plus aisé du fait que la matière citée, qui est historique et vraie, n'a que peu de choses à voir avec le reste de la production poétique amoureuse ou dramatique d'Adam. On peut toutefois remarquer que Gilles ne se prononce pas en détail sur la crédibilité ni sur la valeur de cet « Adam » dont il relaie le nom. Le fait même de nommer Adam constitue un geste symbolique fort ; mais le chroniqueur ne va pas jusqu'à citer le trouvère artésien comme une source ou un maître. En outre, on ne peut se demander si le qualificatif « le Bossu », avec tout ce qu'il a de connoté³⁴, ne laisse pas subsister une part d'ambivalence dans le nom d'un auteur qui, chez Gilles le Muisis au moins, est estimé digne de figurer au sein d'une chronique latine. Peut-être Gilles a-t-il volontairement fait résonner l'un des traits distinctifs de la *persona* du trouvère arrageois au sein de son texte. Mais il est tout à fait possible qu'il n'ait considéré ce surnom comme étant simplement descriptif et ne possédant pas de signification particulièrement complexe.

Quoiqu'il en soit, la part variable d'irrévérence et d'ironie qui semble se mêler à la considération indéniable dont faisait l'objet Adam de la Halle au début du XIV^e siècle se manifeste de façon nettement plus spectaculaire dans le BnF fr. 25566, où elle prend des proportions autrement plus imposantes. Objet éditorial paradoxal, le « chansonnier *W'* » semble en effet s'appliquer à saper avec éclat la notoriété poétique d'Adam qu'il bâtit par ailleurs de façon plus qu'insistante. Fait remarquable, la clé de voûte de ce projet destructeur que porte le *codex* est précisément le texte qui a valu au BnF fr. 25566 d'être comparé aux chansonniers occitans à *vidas* et à *razos*, à savoir le *Jeu du Pèlerin*. Comme nous l'avons déjà indiqué, ce poème offre, à la manière d'autres textes

³⁴ Sur la bosse comme signe d'une potentielle ambivalence morale, on se référera à l'étude fondatrice de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Le clerc et le louche. Sociologie d'une esthétique », dans Denis Hùe (dir.), *Comme mon cœur désire. Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2001, p. 187-198.

biobibliographiques, un survol de la vie et de l'œuvre d'Adam, dont elle est par conséquent une clé de lecture importante, aussi bien qu'un outil capital pour la mise en valeur de son autorité. Toutefois, nous nous efforcerons désormais d'analyser sous un jour nouveau ce texte, que les chercheurs citent habituellement soit pour suggérer qu'il ressemble aux biographies de troubadours et qu'il bâtit le prestige et l'identité biographique du poète³⁵, soit tout simplement afin de s'interroger sur la véracité des informations factuelles que peut comporter la pièce sur le récit de la vie d'Adam³⁶.

En contraste avec ces approches, la lecture déployée ici soulignera que, bien que le *Jeu du Pèlerin* rappelle les biographies d'auteurs illustres latins ou celles de poètes occitans, ses visées premières n'en sont pas moins de dynamiter de façon spectaculaire le mécanisme de monumentalisation auctoriale qu'il est censé assurer. Aussi bien la structure (dialogique) que le contenu (irrévérencieux) de cette pièce dramatique tendent en effet à indiquer que le projet éditorial du BnF fr. 25566 est de déconstruire, tout autant que de construire, la figure d'auteur d'Adam de la Halle. Si ce *codex* relaie clairement les codes de la biobibliographie pour changer Adam en monument de la poésie d'oïl, il n'en interroge pas moins la fabrique de ces codes, allant même jusqu'à fournir, par le biais de la polyphonie et de l'emploi de la forme théâtrale, les outils favorisant la dislocation, sinon la destruction de l'auteur qu'il semble célébrer en apparence. Les hésitations, les ambivalences et les hybridations du modèle biobibliographique qu'on observait, dans les chapitres précédents, au sujet de la rencontre entre le modèle du type « la vie et l'œuvre » et des figures de poètes vernaculaires suspectes de produire des genres poétiques moralement condamnables prennent ici la forme d'une remise en question nettement plus corrosive de l'autorité et du prestige du trouvère Adam de la Halle.

³⁵ La représentation la plus emblématique de cette position est contenue dans Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 71. Mais on la retrouve aussi de façon quasi inchangée dans des publications récentes, dont celle Jennifer Saltzstein, « Adam de la Halle as *Magister Amoris* », loc. cit., p. 117, ainsi que celle de Mark Everist, « Friends and foals: the polyphonic music of Adam de la Halle », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, op. cit., p. 312.

³⁶ À cet égard, voir les remarques biographiques de Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'Amours d'Arras*, op. cit., p. 23-32 ou, plus anciennement, l'ouvrage – pourtant attentif aux phénomènes de ludisme chez Adam de la Halle – de Normand R. Cartier, *Le Bossu désenchanté. Étude sur le Jeu de la Feuillée*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1971, p. 170-171.

« Ele est l'estronc de vostre mere » : le *Jeu du pèlerin* comme anti-biographie

Comme on l'a vu, le pèlerin du *Jeu* éponyme ne tarit pas d'éloges envers Adam de la Halle dont il vante la subtilité aussi bien que les mérites poétiques. Mais ce personnage n'est en aucun cas l'unique instance énonciatrice du discours biobibliographique dans le texte. En effet, d'autres personnages, à savoir Gautier, Warnier, Guiot et Rogaus, se voient eux aussi confier ce rôle au sein de la pièce. Chacun d'entre eux aura l'occasion de prendre la parole et de donner son avis sur les mérites moraux et poétiques de la figure d'Adam de la Halle. De cette multiplication des biographes du trouvère découle dès lors un curieux effet de polyphonie, voire de cacophonie, au sein d'un type de discours qui, de saint Jérôme à Uc de Saint Circ, semblait plutôt caractérisé par son aspect « monodique », en ce sens que la biobibliographie est généralement prise en charge par une seule instance narratrice. Ainsi, le *Jeu* offre le spectacle d'une véritable mise en débat du discours biobibliographique, ainsi que du jugement critique qui le fonde.

Un exemple particulièrement notable de ce dialogisme survient tandis que deux des personnages, Rogaus et Warnier, débattent des qualités esthétiques de la production poétique d'Adam. Suivant l'exemple du pèlerin, Rogaus procède à un survol éthique et poétique aussi bien exhaustif que flatteur à l'égard de l'œuvre et de la personne du trouvère arrageois :

De maistre Adan, le clerc d'onneur,
Le joli, le large donneur,
Qui ert de toutes vertus plains.
De tout le mont doit estre plains,
Car mainte bele grace avoit,
Et seur tous biau diter savoit
Et s'estoit parfaiz en chanter. (*Pèlerin*, v. 81-87)

La réplique de Warnier offre un premier exemple de détournement du discours biobibliographique, en cherchant non sans malice dans le discours de Rogaus les éléments constitutifs d'un portrait plus trouble de la figure auctoriale d'Adam. Comme le souligne Ernest Langlois, « [a]u lieu de *en chanter*, dont l'*r* final se prononçait », Warnier comprend « *enchanteres*³⁷ », et demande immédiatement à Rogaus : « Savoit il dont gens enchanter ? » (*Ibid.*, v. 88), substituant par la même occasion à la figure du « clerc

³⁷ Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du Pèlerin*, éd. par Ernest Langlois, *op. cit.*, p. 72.

d'honneur » (v. 81) celle, sans doute plus problématique et même plus romanesque, de l'enchanteur. À cet égard, comme nous le disions l'appellation de « Bossu », qui souligne une difformité physique potentiellement suspecte moralement, pouvait déjà instiller le doute quant au caractère exemplaire de la figure d'Adam³⁸.

En guise de réponse, Roguaus dresse alors la liste détaillée des différents genres musicaux dans lesquels Adam excellait :

Nenil, ains savoit canchons faire,
Partures et motès entès.
De che fist il a grans plantés
Et balades je ne sai quantes. (*Ibid.*, v. 90-93)

La tirade fonctionne comme une sorte de synthèse de la liste de pièces musicales qui, tels les chansons, les jeux-partis et les motets, sont effectivement copiées dans le BnF fr. 25566. Elle constitue le discours biobibliographique mélioratif qui est censé servir de socle à la légitimité de ce monument livresque qu'est le chansonnier *W'*.

Mais loin de faire taire les critiques de Warnier, elle incite plutôt ce dernier à rendre ses attaques plus acerbes, allant jusqu'à demander à Roguaus de prouver la valeur des pièces d'Adam dont il se fait le chantre. Roguaus s'exécute alors, tout en invitant son compère à se prononcer sur la question :

Il n'est si bonne viande que matons.
Est ceste bonne, Warnier, frere ? (*Ibid.*, v. 100-101)

La réplique de Warnier concernant cet *incipit* qui annonce un contenu discursif décevant de prosaïsme est aussi expéditive qu'impitoyable :

Ele est l'estronc de vostre mere.
Doit on tele canchon prisier ?
Par le cul Dieu, j'en apris ier
Une qui en vaut les quarante. (*Ibid.*, v. 102-105)

Quelques vers plus loin, le personnage chantera même une chanson (*Si je n'i aloie je n'iroie mie*, v. 108³⁹) qu'il estime être de meilleure qualité que celle qu'il vient d'entendre et qu'il a, de façon éloquente, évaluée en des termes purement scatologiques.

³⁸ Cf. *supra*, n. 35.

³⁹ Chanson que l'on retrouvera dans le *Roman de Fauvel* du BnF fr. 146 (premier quart du XIV^e siècle), fol. 36v. Voir Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler (dir.), *The monophonic songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln, The University of Nebraska Press, 1991.

La stratégie de Warnier est double : il s'agit de procéder d'un même geste au dénigrement et à la substitution de la poésie d'Adam par une production musicale jugée supérieure, le tout selon une logique carnavalesque. Les multiples références à ce que Mikhaïl Bakhtine a jadis identifié comme le « bas corporel »⁴⁰ (« l'estronc de vostre mere », « Par le cul Dieu », deux expressions qui prolongent en quelque sorte un mouvement de digestion discursive initié par l'incipit « *Il n'est si bonne viande que matons* ») visent en effet à matérialiser le renversement des valeurs (poétiques, morales) tout en provoquant le rire du lectorat ou de l'auditoire, à l'instant précis où est censée se construire, au sein d'un livre, la figure d'auteur et l'œuvre d'Adam de la Halle. Dans le cas du *Jeu du Pèlerin*, le discours critique et quelque peu solennel du pèlerin ainsi que celui de Roguaus sont donc tout bonnement renversés par les saillies scatologiques et ironiques de Warnier, véritables contrechants qui visent à faire résonner des notes dissonantes dans le concert d'éloges à la gloire d'Adam d'Arras.

Plus qu'un effet de style ou un simple accessoire comique, cette stratégie qui consiste à combiner le phénomène du dialogisme à la biobibliographie indique bien la volonté de procéder à ce qu'on n'a d'autre choix que d'appeler une « déconstruction » proprement théorique de la figure de l'auteur au sein d'un type de texte traditionnellement employé pour consacrer le changement d'un poète en *auctor*. Une fois présentée sous la forme d'un dialogue théâtral, l'autorité du discours biobibliographique est aussi bien mise en abyme que mise en cause, puisqu'elle prête le flanc aux attaques des multiples personnages qui prennent eux aussi en charge ce discours.

Cette potentialité de la forme théâtrale est d'ailleurs exploitée dès les premiers vers du *Jeu*, alors que le pèlerin tente justement d'assoir l'autorité de son discours sur deux éléments, à savoir sa capacité à ordonner le silence et sa connexion avec le vrai, garantie entre autres par sa qualité de pèlerin. Le texte s'ouvre sur un appel au calme lancé de façon péremptoire à l'auditoire :

Or pais, or pais, segnieur, et a moi entendés
 Nouveles vous dirai, s'un petit atendés,
 Par coi trestous li pires de vous iert amendés.
 Or vous taisiés tout coi, si ne me reprendés. (*Ibid.*, v. 1-4)

⁴⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

Cette entrée en matière volontairement autoritaire qui tente d'imposer au public de l'écouter par la force des ordres et par une promesse d'« amendement » (qui rappelle les pieuses recommandations des recueils anglo-normands) est suivie du récit des voyages du pèlerin, qui mêle pour l'occasion à son discours des considérations sur son rapport privilégié à la vérité. Cette dernière est en effet au cœur de la loi d'un des « païs » qu'il dit avoir visités :

Si fui en Famenie, en Surie et en Tir,
S'alai en un païs ou on est si entir
Que on i muert errant quant on i veut mentir
Et si est tout quemun. (*Ibid.*, v. 13-16)

Ni ce voyage au pays où on ne peut mentir, ni les efforts du pèlerin visant à domestiquer son public qu'on imagine bruyant et indiscipliné n'empêcheront cependant le personnage d'être brusquement interrompu et attaqué verbalement par un vilain qui, dans un geste lourd de sens, fait rimer « mentir » et « desmentir », et remet en question la capacité du pèlerin à dire la vérité :

Je t'en voeil desmentir
Car entendant nous fais vessie pour lanterne (*Ibid.*, v. 16-17)

Plus tard, et non sans ironie au regard de son propre statut, ce même vilain qualifiera le pèlerin de « mauvais vilains puans » (*Ibid.*, v. 29) ou encore de « truans » (*Ibid.*, v. 30), opposant dès lors une parole dissidente à celle, autoritaire et prétendument autorisée, du personnage respectable venu vanter cérémoniellement la vie et l'œuvre d'Adam de la Halle.

Le personnage emblématique du « vilain », dont on entendait sourdre la parole dès l'époque Philippe de Thaon, puis surtout dans le prologue d'*Érec et Énide* de Chrétien de Troyes⁴¹, entache de par son discours contradictoire et polémique l'autorité du biographe, de la même manière que Warnier s'efforce de mettre à mal la figure auctoriale et l'œuvre d'Adam, vantée par Roguaus. La véracité du discours biobibliographique et la respectabilité aussi bien de ceux qui participent à l'élaboration du monument à la gloire d'Adam que celle d'Adam lui-même en sont profondément affectées. Selon un mécanisme quelque peu vertigineux de « critique de la critique », la parole

⁴¹ Cf. *supra*, chapitre 4, p. 446.

biobibliographique, censée traditionnellement donner accès au contexte originel de production et d'énonciation de l'œuvre d'un poète donné, est à son tour présentée dans le contexte de sa production, de son énonciation et de sa réception. Cette mise en abyme est également une mise en débat, puisque sa véracité est sapée par la démultiplication de voix dissonantes qui la contredisent et la tournent en dérision.

Le *Jeu du Pèlerin* ne fournit d'ailleurs pas d'instance tierce et surplombante à qui il incomberait de « trancher » la discussion en fin de texte, sur le mode d'une moralité conclusive et univoque. Aucune figure qui disposerait d'une autorité plus légitime que celle des autres personnages ne vient prendre ouvertement le parti du pèlerin et de Rogiaus en faveur de la valeur d'Adam de la Halle. Au contraire, comme pour rendre plus troubles encore les conclusions de ce tableau de la fabrique de la biobibliographie et de la figure de l'auteur livresque, la pièce et les personnages qui la peuplent se dissolvent tout bonnement dans la matière théâtrale du *Jeu de Robin et Marion*, qui suit le *Jeu du Pèlerin* dans le manuscrit.

En effet, comme le rappelle Ernest Langlois, le dernier vers du *Jeu du Pèlerin*, « rime avec le premier du *Jeu de Robin et Marion*⁴² », assurant dès lors une continuité sonore et formelle entre les deux pièces. Là ne s'arrête pas, cependant, la solidarité entre les deux textes. Le BnF fr. 25566 offre deux interpolations, uniques au manuscrit selon l'éditeur⁴³, dans lesquelles on donne davantage la parole encore à des personnages du *Jeu du Pèlerin* à qui il arrive de réapparaître ponctuellement, par ailleurs, dans le *Jeu de Robin et Marion*. Le Guiot désigné comme le frère de Perronelle dans le *Jeu de Robin et de Marion* est le même que celui du *Jeu du Pèlerin* ; il est accompagné, dans les interpolations, de Rogiaus et Warnier, deux personnages qui sont absents de la pièce d'Adam de la Halle dans les autres manuscrits⁴⁴. Le vilain du *Jeu du Pèlerin*, enfin, dévoile son identité au beau milieu de sa joute verbale avec le pèlerin : « Gautelos Li Testus » (*Pèlerin*, v. 52). Dans le *Jeu de Robin et Marion*, ce même Gautier qui ne trouvait pas de termes assez durs pour qualifier le vieil homme ainsi que son éloge biographique d'Adam est présenté comme un compagnon de Robin. Au même titre que

⁴² Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du Pèlerin*, éd. par Ernest Langlois, *op. cit.*, p. 75.

⁴³ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁴ *Idem*

Roguaus, Warnier et Guiot, ce Gautier incarne tout d'abord la porosité des frontières entre l'univers du « jeu biobibliographique », censé *a priori* poser les bases de l'auctorialité d'Adam de la Halle, et celui de la pastourelle dramatique composée par ce même Adam.

Au regard du haut degré d'autoréflexivité du *Jeu du Pèlerin*, on peut risquer d'interpréter ce choix de confier une partie du (des) discours biobibliographique(s) aux personnages issus de l'œuvre de l'auteur comme une manière de rappeler, en en mettant les mécanismes à nu, le caractère circulaire et autotélique du « genre » de la biographie de poète. En effet, ce genre repose souvent, comme l'ont souligné tant de philologues, sur une interprétation par les biographes médiévaux d'indices glanés au sein même des œuvres de l'auteur dont on raconte la vie. Signe de l'hyperconscience de l'auteur du *Jeu du Pèlerin*, le paradoxe selon lequel la vie d'un poète, censée éclairer l'œuvre, n'est justement connue que grâce à l'œuvre attribuée à ce poète, serait ainsi souligné avec humour. Sans doute y a-t-il aussi ici une volonté d'indiquer de façon originale la symbiose entre la vie, les actions et l'œuvre du poète que le *Besant Dieu*, par exemple, soulignait de manière sérieuse dans le BnF fr. 19525.

Mais la biobibliographie de Guillaume le Clerc de Normandie garantissait la continuité entre vie et œuvre sur la base d'une équation entre l'action et la trajectoire morales d'un individu, d'une part, et sa production poétique exemplaire d'inspiration religieuse d'autre part. Suivant cette logique, elle reléguait le passé d'auteur de fabliaux et de romans de Guillaume à un autrefois marqué par le péché, uniquement invoqué pour être assez vite réduit au silence et à un hors-texte qui, dans le BnF fr. 19525, était aussi un hors-livre. L'œuvre poétique et la *persona* auctoriale de Guillaume n'étaient célébrées et conservées par écrit qu'une fois rendues conformes aux exigences d'une littérarité et d'une textualité tournées explicitement vers l'adoration et l'énonciation de vérités morales chrétiennes. À l'impératif d'exhaustivité était sacrifié celui de la respectabilité, voire du caractère hagiographique du contenu auctorial dans le manuscrit.

Inversement, dans le cas du BnF fr. 25566 et du *Jeu du Pèlerin*, l'exigence d'exhaustivité, c'est-à-dire du respect du contenu de la totalité de l'œuvre d'Adam de la Halle paraît avoir raison du caractère vénérable de la figure auctoriale de ce dernier. C'est là, semble-t-il, la principale signification de l'incursion des protagonistes du *Jeu de Robin*

et Marion dans le *Jeu du Pèlerin*. Pour Sylvia Huot, la réapparition des personnages d'un jeu à l'autre serait une invention éditoriale qui permettrait à Adam de devenir le protagoniste (même en tant que mort) de la seule pièce dans laquelle il n'a pas véritablement de rôle, garantissant dès lors au trouvère arrageois le statut de signataire et d'interprète de la totalité des œuvres transcrites dans le BnF fr. 25566, dont il est à la fois l'auteur et l'acteur⁴⁵. Quoique judicieuse, cette observation gagne à être complétée par sa réciproque, à savoir que la figure d'auteur d'Adam de la Halle telle qu'elle est bâtie par le pèlerin est envahie, contaminée et déconstruite par son œuvre même, au nom, paradoxalement, de la fidélité à cette dernière. En effet, les dérives scatologiques qui entourent les débats opposant Roguau et Warnier sur les qualités esthétiques des chansons d'Adam peuvent même être vues comme une annonce du passage bien connu du *Jeu de Robin et Marion* lors duquel Gautier le Têtu vante précisément ses qualités de chanteur :

Je sais trop bien canter de geste.
Me volés vous oïr canter ? (*Robin et Marion*, v. 739-740)

Changé un instant en figure de poète récitant, Gautier entame alors sa performance en choisissant de faire une référence intertextuelle qui, quoique succincte, signale explicitement le type de filiation qu'il revendique, ainsi que les thèmes qu'il privilégie en tant que chanteur :

Fais moi dont escouter.
Audigier, dist Raimberge, bouse vous di. (*Ibid.*, v. 742-743)

Choisissant d'illustrer son talent en se plaçant dans le sillage de la chanson de geste scatologique *Audigier*⁴⁶, Gautier est une figure de poète, voire d'auteur, emblématique de l'univers carnavalesque de *Robin et Marion*.

Ce jeu, on le sait, s'ouvrait sur la mise à mal de la chevalerie et de ses codes par l'entremise du personnage, raillé et problématique, du chevalier⁴⁷. Le chant intertextuel et vulgaire de Gautier résume de façon succincte et métonymique ce mécanisme du renversement qui meut l'ensemble du *Jeu de Robin et Marion*, grâce à cette référence au

⁴⁵ Sylvia Huot, *From Song to Book*, p. 70-71.

⁴⁶ Sur cette citation, on pourra consulter Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et de Marion*, éd. et trad. par Jean Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 151, n. 729.

⁴⁷ Pour une analyse de cette question, voir *Ibid.*, p. 1-14.

bas corporel (« bouse vous di »), là où le public attendait le registre de la chanson de geste, genre dont *Audigier* est l'incarnation la plus notoirement scatologique⁴⁸.

Ainsi, comme le souligne Sylvia Huot, le *Jeu du Pèlerin* permet très certainement de mieux mettre en valeur le lien de paternité littéraire qui unit Adam de la Halle à cette pastourelle dramatique qu'est le *Jeu de Robin et Marion*. Mais cette « pièce de théâtre biobibliographique » offre également le spectacle d'une figure d'auteur rattrapée, contaminée et submergée par sa propre œuvre. De fait, cet *unicum* propre au seul manuscrit BnF fr. 25566, un *codex* qui rassemble tous les textes d'Adam de la Halle, illustre toute la problématique de la démarche qui consiste à ériger un monument à la gloire d'un auteur qui est aussi signataire de cette pastourelle qu'est le *Jeu de Robin et Marion*, par exemple. Et pour bien insister sur cette problématique, le *Jeu du Pèlerin* cède la parole à nul autre qu'aux personnages de cette pastourelle qui, par l'entremise d'interpolations et d'amplifications, sont présentés comme des protagonistes du *Jeu de Robin et Marion*. Émanations anarchiques et bruyantes d'une œuvre composée de genres problématiques, Gautier, Warnier, Guiot et Roguau ont pour tâche d'illustrer les nécessaires contradictions de la démarche du BnF fr. 25566, qui veut conférer à Adam les dimensions d'un *auctor* malgré le caractère impropre de ses compositions poétiques.

De plus, bien que partisane de la comparaison avec les biographies de troubadours, Sylvia Huot a déjà souligné que, contrairement aux *vidas* qui figurent en rouge en tête des « œuvres choisies » de chacun des troubadours dans les chansonniers occitans, le *Jeu du Pèlerin* est plutôt placé au centre de la section consacrée à Adam de la Halle, et qu'elle assure la transition entre l'œuvre proprement lyrique (musicale) du poète et celle qui relève de la poésie non chantée⁴⁹. Or le *Jeu du Pèlerin* possède plus qu'une fonction d'agent de transition, voire de transformation du poète lyrique en auteur et en acteur de jeux et de dits. Le choix éditorial qui consiste à placer cette biobibliographie problématique et plurivoque au cœur de l'œuvre d'Adam semble souligner une différence fondamentale avec la majorité des *vidas*, ou encore des productions telles que les biographies d'auteurs contenues dans certains *accessus ad auctores*. Généralement placé en tête d'un corpus, énoncé selon un mode monophonique, le discours biobibliographique

⁴⁸ *Ibid.*, p. 151, n. 729.

⁴⁹ Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 71-72.

sous sa forme la plus commune impose son sens à une œuvre qu'elle soumet à une clé de lecture souvent unique, telle que l'*intentio auctoris*. Polyphonique, situé au cœur de l'œuvre d'Adam, entièrement contaminé et déconstruit par les personnages de cette même œuvre, et ne possédant pour ainsi dire ni fin, ni morale univoque, le *Jeu du Pèlerin* est bien plus un reflet du corpus équivoque qu'il est censé résumer qu'une tentative d'en normaliser le sens selon les préceptes d'une idéologie morale clairement identifiable.

Dissonances auctoriales

En un sens, le *Jeu du Pèlerin* restitue avec fidélité les aspects les plus ambigus de la figure auctoriale d'Adam de la Halle qui, à travers son œuvre, est en fait présenté comme un personnage à l'œuvre, aux actions et aux discours contradictoires et moralement troubles. L'œuvre lyrique le démontre aussi bien que la production non-chantée. D'un point de vue musicologique tout d'abord, la présente analyse ne prétend pas dialoguer avec les études qui ont mis en lumière la complexité technique et musicale des motets d'Adam de la Halle, de même que la manière dont ces motets participaient de la réception d'Adam en tant que « compositeur ». Il existe certes toute une tradition critique qui a tenté de mettre en lumière la manière dont Adam procédait à un art de la citation musicale et de la transformation érudite des formes poétiques chantées les plus établies de son époque, et ce dans une logique potentiellement parodique, voire « annonciatrice » du renouvellement de la musique que connaîtra le XIV^e siècle⁵⁰. Même si certains éléments de cette lecture semblent aller dans le sens de la présente analyse, nous nous contenterons plus modestement de rappeler ici l'un des aspects les plus évidents de la polyphonie (au sens non plus métaphorique et bakthinien, mais bien musical du terme) des motets à trois voix attribués à Adam par la rubrique du fol. 34v (*Li motet Adan*).

⁵⁰ On ne citera ici que les études les plus récentes sur la question : Ardis Butterfield, « The *formes fixes*: from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut », *Poetry and Music...*, *op. cit.*, p. 273-290 ; Judith A. Peraino, « The hybrid voice of monophonic motets », *Giving voice to love...*, *op. cit.*, p. 186-234 ; Jennifer Saltzstein, « Adam de la Halle as *Magister Amoris* », *loc. cit.* ; Mark Everist, *Polyphonic music in thirteenth century France. Aspects of sources and distribution*, New York-Londres, Garland 1989 et « Friends and foals: the polyphonic music of Adam de la Halle », *art. cit.*, p. 311-351. Voir aussi Mikio Katayama, « La polyphonie textuelle dans le motet au XIII^e siècle. Remarques sur quatre motets d'Adam de la Halle », *Études de langue et littérature française*, n° 78, 2001, p. 3-13.

De fait, ces compositions diffractent le chant auctorial en une multitude de voix qui possèdent chacune leur itinéraire mélodique et leur discours, tout en étant fédérées par un même nom, « Adan », ainsi que par une même unité formelle, la chanson. En d'autres termes, les motets attribués à Adam font coexister dans une même pièce et au même moment des mélodies et des textes distincts, voire antithétiques, à l'image de la pièce IV de l'édition de Pierre-Yves Badel (située au fol. 37r).

En effet, d'un simple point de vue textuel, la première voix de ce motet met en scène un amant assez hardi qui se vante de pouvoir aller parler à son amie malgré la présence du mari de cette dernière :

J'os bien m'amie aparler
Les son mari
Et baisier et acoler
D'encoste li
Et lui ort jalous clamer,
Wihot aussi
Et hors de se maison enfremer
Et tous mes bons de m'amiete achievever
Et le vilain faire muser. (Motet IV ; 3, v. 1-9)

Si la situation de triangle amoureux que décrit le poème est caractéristique de la lyrique courtoise, elle n'en est pas moins ambivalente d'un point de vue éthique : le poète qui prend en charge l'énonciation s'illustre de par la malice avec laquelle il brave l'interdit social et moral qu'est l'adultère. Et à ce premier type d'équivocité vient s'en ajouter une autre, d'ordre à la fois sémantique et formel. La deuxième voix de la même pièce, associée à une mélodie distincte, vient en effet formuler tout bonnement l'antithèse du discours formulé par la première instance énonciatrice :

Je n'os a m'amie aler
Pour son mari,
Que il ne se puist de mi
Garde donner ;
D'encoste li
De son bel viaire regarder ;
Car entre ami et ami
Anieus sont a cheler
Li mal d'amer. (*Ibid.*, 2, v. 1-9)

Bien que contradictoires, ces deux textes demeurent pris en charge par une même figure d'amant-poète, que la rubrique du fol. 34v incite à associer à Adam de la Halle. Au sein du manuscrit, l'auteur est donc amené à voir son nom apposé, à l'occasion, à un énoncé et à son exact opposé. Déjà rendu ambivalent moralement par l'éloge de l'adultère qu'il effectuait, le discours auctorial s'ouvre, grâce à la forme du poème, à un dialogisme qui fait coexister sous un même nom et au sein d'une même performance chantée une parole et son envers.

Cette exploration des potentialités de la contradiction discursive, de même que ce brouillage des vérités morales observable dans les motets se constate également de façon aigüe dans une autre forme chantée représentée dans la section auctoriale du manuscrit, à savoir les jeux-partis (fol. 23v-32r). Durant ces joutes oratoires qui rappellent notamment le modèle de la *disputatio* universitaire⁵¹, la figure d'Adam est tout d'abord placée en vis-à-vis avec une série d'autres figures auctoriales (Jean Bretel, et plus rarement Jean de Gréville et « l'obscur Roger⁵² ») avec lesquelles il débat sur un sujet donné, comme l'exige cette forme poétique argumentative. En outre, ces débats sont arbitrés par une série de juges dont l'autorité est invoquée en fin de poème : « le financier Audefrois Louchard, le clerc Lambert Ferri, Jean de Gréville, Jean le Cuvelier, le “sire de la Thieuloye”, chevalier⁵³ ». Les jeux-partis semblent donc contribuer dans un premier temps à « partager » l'auctorialité et l'autorité du poète, en la mettant surtout en scène dans son rapport à la communauté des trouvères qui lui sont contemporains.

Il s'agit là d'une caractéristique commune avec certains chansonniers de trouvères, souvent d'origine artésienne et arrageoise, qui contiennent notamment en leur sein des

⁵¹ Arthur Långfors, A. Jeanroy et L. Brandin (éd.), *Recueil général des jeux-partis français*, op. cit. Pour une orientation bibliographique sur la *Disputatio* et sur ses liens avec les jeux-partis, voir par exemple Marion Gindhart et Ursula Kundert (dir.), *Disputatio 1200-1800. Form, Funktion und Wirkung eines Leitmediums universitärer Wissenskultur*, Berlin-New York, De Gruyter, 2010, notamment p. 16-17 ; Michèle Gally, « Le chant et la dispute », *Argumentation*, vol. 1, 1987, p. 379-395, ou encore Jennifer Saltzstein, « Vernacular wisdom and thirteenth-century arrageois song », *The Refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, op. cit., p. 83 et sq. Pour des récits de genèse plus vastes et plus englobants, voir Ludwig Selach, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhältniss zu ähnlichen Dichtungen anderer Literaturen*, Marburg, N. G. Elwert Universitäts Buchhandlung und Verlag, 1886 ; Heinrich Knobloch, *Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen*, PhD, Breslau, 1886 et, plus récemment, Pierre Bec, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 2000.

⁵² Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, op. cit., p. 15.

⁵³ *Idem*

compilations de jeux-partis⁵⁴. Dans la plupart de ces compilations, il arrive qu'une figure auctoriale se dégage comme étant le principal pôle fédérateur de ces dialogues poétiques, comme dans le cas précédemment évoqué des *Liederbücher* d'Adam de la Halle, mais aussi dans celui des chansonniers *A*, *a*, *b* et *c*, où la figure de Jean Bretel – qui est par ailleurs un interlocuteur de choix d'Adam de la Halle – s'impose généralement avec insistance⁵⁵.

Dans ces collections, cependant, l'entrelacement des auteurs et la forme dialoguée du jeu-parti aidant, on ne trouve pas de périphrase qui attribuerait telle ou telle section à un auteur individuel⁵⁶. En contraste, le BnF fr. 25566 est une des rares compilations de jeux-partis qui attribue explicitement, par l'entremise d'une rubrique, un corpus de *partures* à la seule figure d'Adam, travaillant en quelque sorte « contre » la paternité davantage collective de ces poèmes (« *Les partures Adan* », fol. 23v.) D'une façon voisine, mais différente de ce que l'on observait déjà dans les motets polyphoniques, la section consacrée aux jeux-partis met en scène le contraste entre l'unité de la figure auctoriale d'Adam de la Halle et la pluralité dissonante des discours qui lui sont associés.

Seulement, si les motets attribuaient explicitement à Adam de la Halle une diversité de trajectoires mélodiques, qui correspondaient à des discours contradictoires d'un point de vue moral, le contenu des jeux-partis procède pour sa part à une distinction plus nette entre le discours de l'auteur et celui de ses interlocuteurs, qui sont souvent identifiés sous la forme d'apostrophes situés en début de strophe. L'attribution périphrastique des jeux-partis à la seule figure d'Adam rappelle donc surtout que le poète est le dénominateur

⁵⁴ Il s'agit notamment des chansonniers *A*, *a* et *b*, dont la provenance arrageoise ou artésienne semble établie. Cette question est traitée ultérieurement dans le présent chapitre. Sur les autres recueils de jeux-partis, voir Arthur Långfors, A. Jeanroy et L. Brandin (éd.), *Recueil général des jeux-partis français*, op. cit.

⁵⁵ Madeleine Tyssens, « *Intavulare* » tables de chansonniers romans, II. Chansonniers français, I. *A* (B.A.V., Reg. lat. 1490), *b* (B.A.V. Reg. lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale 657), op. cit., p. 60-64, p. 132-133 et p. 167-171 et Giulio Berton, « Le tenzioni del frammento francese di Berna A 95 », art. cit.

⁵⁶ *Idem*. Comme on l'a vu, la plupart des *Liederbücher* d'Adam de la Halle contiennent certes des rubriques fédératrices pour l'ensemble des collections. Mais ces dernières se situent en tête des chansons, et non des jeux-partis mettant en scène l'auteur. Seules les letrines viennent attirer l'attention sur l'identité onomastique d'Adam dans les jeux-partis de ces *libretti*. Le chansonnier *a* donne pour sa part une rubrique qui annonce simplement la collection de jeux-partis, sans nom d'auteur : *Ce sont partures* (fol. 134r). La section consacrée aux jeux-partis dans le manuscrit *A* est dépourvue de rubrique. Les rubriques de *b*, elles, accompagnent chaque pièce individuelle et donnent le nom des deux trouvères impliqués dans le débat, comme au fol. 154r : *Bretiaus a Ferri*. Seulement « Bretiaus » est presque toujours l'un des deux interlocuteurs. On ne trouve pas de telle rubrique dans *c*.

commun, et non l'auteur unique des différentes joutes oratoires compilées dans le BnF fr. 25566.

Or un trait caractéristique de la figure du trouvère telle qu'elle se manifeste dans cette section de la compilation auctoriale est qu'elle est assez systématiquement représentée non pas comme un symbole de sagesse, mais comme la représentante du parti de la licence morale et discursive. Certes, Adam est dépeint à première vue comme un personnage qui se distingue de par son statut de clerc rompu à l'étude de la « grammaire » et disposant dès lors d'une certaine expertise, voire d'une autorité vis-à-vis de ses interlocuteurs qui l'interrogent, comme dans le jeu-parti VI de l'édition de Pierre-Yves Badel, où Jean Bretel interpelle le trouvère en ces termes :

Adan, a moi respondés
Con lais hom a cest affaire,
Car ne sai point de gramaire
Et vous estes bien letrés ! (*Jeu-parti* VI, v. 1-4)

Mais comme on pouvait peut-être s'en douter, cette invocation du parcours de clerc et de *letré* du trouvère est généralement employée pour débattre de problèmes triviaux, voire ouvertement immoraux. Dans le cas du poème cité, l'expérience cléricale d'Adam n'est en effet invoquée que pour trancher un problème somme toute étranger à l'étude des lettres :

Lequel aroés vous plus chier
Ou vo dame a gaaignier
Outre son gré par droite traïson,
Ou li servir loiaument en pardon
Trestoute vo vie
Et si s'en tiengne a païe ? (*Jeu-parti* VI, v. 5-10)

Là où le lecteur-auditeur était potentiellement en droit de s'attendre à une question en lien avec le statut de « letrés » d'Adam, la *quaestio* du poème concerne de fait un problème de casuistique amoureuse qui, de surcroît, ne saurait en aucun cas être allégorisée en étant associée à des formes religieusement nobles et élevées de l'amour telles que la *caritas* telle que définie par Thomas d'Aquin, par exemple⁵⁷. De plus, ce qui aurait pu n'être qu'une simple hybridation courtoise de la culture savante se change une fois de plus en

⁵⁷ Une technique que semble appliquer, par exemple, Johannes de Grocheio au contenu de la lyrique courtoise d'oïl. Cf. *supra*, chapitre 3, p. 405.

une stratégie ouverte de mise en péril de l'autorité même d'Adam de la Halle, puisque ce dernier prend précisément le parti de défendre la « traison » (*Ibid.*, v. 7) de la dame (str. II), au grand dam de son interlocuteur Jehan, partisan de la loyauté envers l'amante qu'ordonne traditionnellement la courtoisie.

Dans un chansonnier qui se revendique par ailleurs des codes éditoriaux et herméneutiques de la biobibliographie pour suggérer une comparaison entre Adam de la Halle et les *auctores*, la référence à la « grammaire » revêt une signification aussi bien linguistique qu'« auctorale » que les analyses menées précédemment sur les troubadours et sur Philippe de Thaon auront permis de rendre plus évidente. Désignant à la fois la langue latine, le savoir dans son ensemble et la « grammaticographie », le terme *gramaire* fonctionne ici comme une invitation lancée à Adam à se changer en ambassadeur de cette langue et des savoirs auxquels elle est rattachée, c'est-à-dire bien entendu en *auctor*. Avec complaisance et par esprit de contradiction, le personnage d'Adam foule du pied cette invitation pour mieux se départir avec force d'un modèle à la fois latin et moralement juste d'autorité.

De surcroît, dans une pièce telle que le jeu-parti VI de l'édition de Pierre-Yves Badel, le poète procède au renversement des valeurs de la *fin' amor*, ce qui le place aussi en décalage avec l'éthique des trouvères et des troubadours « classiques », et non plus uniquement avec la respectabilité des *auctores* latins. Même si Nicole de Margival prétendra (peut-être ironiquement) le contraire dans le *Dit de la panthère d'amour*, Adam ne semble donc être digne ni du titre de *doctor grammaticus*, ni même de celui de *doctor de trobar* que revendiquait un poète lyrique occitan tel que Giraud Riquier, par exemple.

L'éternelle et impossible repentance d'un trouvère arrageois

L'œuvre non musicale poursuit cette mise en scène de la nature problématique de la figure d'auteur qu'incarne Adam de la Halle. De façon significative, elle est copiée à la suite du *Jeu du Pèlerin*⁵⁸, une pièce au sein de laquelle le discours du pèlerin cherchant à faire de la figure d'Adam de la Halle un modèle esthétique aussi bien que moral est rendu pratiquement inaudible par le déferlement d'insultes et de critiques lancées à l'encontre

⁵⁸ Il est à noter que le *Jeu de Robin et Marion* comporte des insertions lyriques, copiées avec des mélodies dans le manuscrit, censées être chantées par les personnages de la pièce.

du trouvère arrageois par les autres personnages de la pièce. Comme pour faire écho à cette tentative de biobibliographie avortée, la partie non-chantée de l'œuvre d'Adam est traversée par une série de poèmes, le *Jeu de la Feuillée* (fol. 48v-59v), les *Congés* (fol. 66v-67v) et les *Vers de la mort* (fol. 67v-68r), dans lesquels l'auteur-personnage qu'est Adam de la Halle procède à l'examen rétrospectif et critique du monde qui l'entoure, ainsi que de sa propre personne et de son œuvre poétique⁵⁹. De plus, ces trois pièces reformulent le même constat dressé en filigrane par le *Jeu du Pèlerin*, selon lequel l'œuvre d'Adam elle-même empêchait le trouvère d'être changé en *auctor* estimable. Mais là où le *Jeu* biobibliographique se plaçait d'un point de vue extérieur et postérieur à la mort d'Adam, les trois poèmes qui le suivent adoptent la perspective du trouvère, qui, lucide quant à sa propre nature, reproduit à plusieurs reprises un même geste impossible de renoncement à son milieu, à soi et à la représentation poétique même.

Ainsi, le *Jeu de la Feuillée*, éloquentement rebaptisé, dans le BnF fr. 25566, le *Jeu* – voire le *dit*⁶⁰ – d'Adam pour mieux mettre en lumière le rôle qu'Adam de la Halle joue dans la pièce, s'ouvre sur l'annonce de la part d'Adam de son désir de « prendre congiet » (*Feuillée*, v. 4) d'Arras et de ses habitants pour renouer avec son passé de clerc (« revois au clergiet », *Ibid.*, v. 2) et retourner dans un autre pôle urbain, Paris (« Si m'en vois a Paris », *Ibid.*, v. 12), *a priori* plus favorable à la poursuite de sa nouvelle vocation. Un tel départ prend aussi la forme d'un renoncement à son œuvre lyrique et amoureuse,

⁵⁹ Le *Jeu de la Feuillée* est séparé des *Congés* et des *Vers de la mort* par la chanson de geste inachevée *Le Roi de Sicile* (fol. 59v-65r) et par les *Vers d'amour* (fol. 65r-66v). Dans ces deux poèmes, le personnage d'Adam n'est pas aussi central que dans le trio *Feuillée*, *Congés*, *Vers de la mort*. En effet, le premier poème contient une inscription auctoriale d'Adam dans le prologue (*Sicile*, v. 68-70), mais il est surtout un éloge posthume des hauts faits de Charles I^{er} d'Anjou, roi de Sicile. Composés, comme les *Congés* et les *Vers de la mort*, en strophe d'Hélinand, les *Vers d'amour* racontent entre autres les affres amoureuses passées d'un je-narrateur qui livre sur l'amour un regard critique, désabusé et rétrospectif, se prenant à l'occasion comme exemple. S'adressant à l'Amour, il dit ainsi : « Bien fais de moi che que tu veus, » (*Amour*, v. 22), avant de déplorer, plus loin, les effets dévastateurs de l'amour sur sa souveraineté : « Faus fui quant ainc d'amer me mui, / Quant chele a cui par forche sui / En me grevanche se delite. / Je ne sui pas che que je fui » (*Ibid.*, v. 67-70). Tout en assurant une continuité thématique avec la section lyrique et courtoise de la collection, le poème « annonce » certes, d'un point de vue formel notamment, les exercices d'introspection personnelle que l'on trouve dans les *Congés* et les *Vers de la mort*. Cependant, le ton y est moins explicitement autoréflexif, autocritique et rétrospectif, et la pièce n'occupe pas la même fonction de bilan « autobiographique » et « bibliographique » de la vie et de l'œuvre d'Adam de la Halle. Sur ce poème, voir Federico Saviotti (éd.), *Les Vers d'Amours d'Arras*, *op. cit.*

⁶⁰ Le copiste de la rubrique du fol. 48v s'est corrigé lui-même, puisqu'il avait d'abord écrit : *Li dis Adan*, avant de rayer le mot « dis », signe que le caractère dramatique de la pièce importait potentiellement moins que le fait qu'elle représente une parole auctoriale.

c'est-à-dire à l'ensemble des textes copiés dans la partie qui précède le *Jeu d'Adam* dans le BnF fr. 25566 :

D'autre part je n'ai mie chi men tans si perdu
Que je n'aie a amer loiaument entendu :
Encore pert il bien as tés quels li pos fu ! (*Feuillée*, v. 9-11)

Mélioratif vis-à-vis de son propre art d'« amer », Adam n'en produit pas moins un discours teinté de l'ambiguïté de sa posture, qui conjugue la récapitulation satisfaite de ses actions passées à une volonté assumée de rupture.

Immédiatement raillée par les concitoyens d'Adam tels que Rikece Auris (« Catis, qu'i feras tu [à Paris] ? », *Ibid.*, v. 13), cette tentative de quitter l'espace arrageois ainsi qu'un certain type d'actions et de productions poétiques se soldera, dans le *Jeu de la Feuillée*, par un échec. Cela est résumé de façon significative par la malédiction de la fée Maglore, qui réduit à néant les espoirs du poète :

De l'autre, qui se va vantant
D'aler a l'escole a Paris,
Voeil qu'i soit si atruandis
En le compaignie d'Arras,
Et qu'il s'oublit entre les bras
Se feme, qui est mole et tenre,
Si qu'il perge et hache l'aprenre
Et meche se voie en respit. (*Ibid.*, v. 684-691)

Les vellétés de changement affichées par l'auteur-protagoniste sont définitivement compromises par cette prophétie qui a la particularité de dépeindre la vie à venir d'Adam en des termes sombres, et Arras comme un lieu de perdition dont le trouvère ne saura s'extraire⁶¹. En tant que figure auctoriale, Adam est donc présenté au moins en partie comme un personnage condamné, inextricablement lié à une ville où règne la « truandie » et d'où on ne peut à l'évidence pas partir aisément pour accéder au type d'autorité cléricale et universitaire à laquelle le poète semble aspirer.

⁶¹ Anne B. Darmstätter propose cependant une lecture plus « optimiste » du passage, rappelant que les deux autres fées « ne partagent pas [le] ressentiment [de Maglore] », et que la « diversité de leur réaction » empêche de penser qu'elles seraient simplement « les messagères d'un destin fatal ». Anne B. Darmstätter, « Le charme de la nouveauté ou le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 47, n° 187, p. 243. Même s'ils ne sont naturellement pas univoques, les textes du manuscrit BnF fr. 25566, à commencer par le *Jeu du pèlerin*, encouragent néanmoins une lecture de « l'impossible cléricature » d'Adam.

Suivant une logique semblable, un deuxième passage du *Jeu* souligne le gouffre qui sépare l'univers arrageois de celui d'une autre figure d'autorité exemplaire consacrée par la tradition littéraire d'alors, à savoir le saint. Dans le cas des manuscrits d'Angier et de Guillaume le Clerc de Normandie, par exemple, on se souvient que la figure du saint était l'étalon moral auquel était mesurée la *persona* du poète, et ce en accord avec l'équation entre saint et écrivain que posaient des textes tels que le *De viris illustribus* de saint Jérôme. Dans le cas de Guillaume le clerc de Normandie, le modèle hagiographique revêtait en outre une signification personnelle pour l'auteur, puisque celui-ci cherchait précisément à se séparer de sa vie de péché au début du *Besant Dieu*. D'un point de vue éditorial, le BnF fr. 19525 accompagnait alors le geste de conversion de Guillaume en présentant son œuvre hagiographique et religieuse, et en entourant sa section auctoriale de poèmes édifiants et de récits de vies de saints censés représenter le modèle moral vers lequel le poète cherchait à tendre.

Or si, dans la collection auctoriale consacrée à Adam, la figure symbolique du saint apparaît dans le *Jeu de la Feuillée*, c'est uniquement sous la forme particulièrement dévoyée de reliques, qu'un moine amateur de dés utilise comme une vulgaire monnaie d'échange pour s'acquitter de dettes de jeu vis-à-vis du personnage de l'« Ostes » d'une taverne :

Biaus ostes, escoutés un peu.
Vous avés fait de mi vo preu.
Wardés un petit mes reliques,
Car je ne sui mie ore riques.
Je les racaterai demain. (*Ibid.*, v. 1011-1015)

Le texte insiste aussi bien sur le pouvoir discursif que confèrent ces reliques à celui qui les possède que sur le renversement de l'autorité qu'engendre la transaction entre le moine et le tavernier. Dès qu'il s'empare des reliques, ce dernier est en effet immédiatement changé en une parodie de la figure du prédicateur :

Or puis preeschier !
De saint Acaire vous requier,
Vous maistre Adan et vous Hane.
Je vous pri que chascuns recane
Et fache grant sollempnité
De che saint c'on a abevré,
Mais c'est par un estrange tour ! (*Ibid.*, 1017-1023)

Clairvoyant, l'*oste* qualifie d'« estrange tour » le geste qui consiste à avoir « abevré » un saint et à appeler à « recaner » en son honneur.

Il est à noter que saint Acaire, comme l'expliquait le moine plus tôt aux vers 330-331 et comme l'atteste aussi la tradition de l'époque⁶², « warist de l'esvertin / communement et sos et sotes » (*Ibid.*, v. 330-331). Mais si ces reliques sont censées guérir de la folie, le *Jeu* les présente plutôt comme étant grandement inefficaces, ainsi que comme un butin qui peut à l'occasion se changer en gage financier. Ainsi amenuisé, le pouvoir du saint ne parvient plus à endiguer les avancées de la folie. Cette dernière prend dans l'extrait la forme d'un discours carnavalesque qui change un objet de vénération et de guérison en un prétexte pour un prêche parodique où est célébrée l'ivrognerie par un *oste* de taverne. Normand Cartier a raison de rappeler, contre l'avis de Marie Ungureanu, qu'il ne s'agit pas nécessairement ici de faire l'éloge d'une « irréligion souriante⁶³ », mais plutôt d'offrir un commentaire ironique sur la pseudo-autorité de certains clercs, en accord avec le contenu satirique présumé du poème⁶⁴. En outre, du point de vue d'une théorie de l'auteur davantage abstraite, le passage met tout simplement en scène une figure d'orateur qui s'applique à dévoyer l'aura des saints au nom de sa propre autorité.

On remarque d'ailleurs que le personnage d'Adam est inclus dans la scène. Plus précisément, il l'est à titre de « maistre », une appellation de clerc qui jure aussi bien avec le caractère ironique du prêche qu'avec le propos du *Jeu*, qui raconte précisément l'impossible retour du trouvère à l'univers de la clergie. L'autorité d'Adam de la Halle est par conséquent directement impliquée et mise en cause dans cette scène où un saint censé guérir de la folie sert finalement de caution à une parole qui parodie le prêche religieux, procédant effectivement à un « estrange tour ».

Ce récit de l'irréalisable accès à l'autorité par Adam est résumé une dernière fois dans les poèmes de clôture de l'œuvre poétique d'Adam dans le BnF fr. 25566. Ceux-ci

⁶² Normand R. Cartier, *Le Bossu désenchanté*, *op. cit.*, p. 98.

⁶³ Marie Ungureanu, *La Bourgeoisie naissante. Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*, Arras, Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1955, p. 91, citée dans Normand R. Cartier, *Le Bossu désenchanté*, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁴ Sur ce contenu, et notamment sur l'affaire politique des clercs bigames dont le *jeu de la Feuillée* serait le commentaire, voir Normand R. Cartier, *Le Bossu désenchanté*, *op. cit.*, p. 98 et sq. ainsi que Jean Dufournet, « Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée* », *Romania*, t. LXXXVI, n° 342, 1965, p. 199-245.

offrent une synthèse finale de ces trajectoires déjà tracées dans l'intégralité du corpus tel que constitué dans le *codex*. Comme l'a déjà suggéré Sylvia Huot, cette synthèse est pensée sur un mode (auto)biographique, répétant pour ainsi dire l'épisode de la mort d'Adam de la Halle qui était contée une première fois dans le *Jeu du Pèlerin*⁶⁵. Les *Congés*, dans un premier temps, puis les très brefs *Vers de la Mort* qui constituent la véritable fin du corpus d'Adam dans le BnF fr. 25566, inscrivent en effet l'œuvre du trouvère dans une téléologie biographique déjà suggérée par le *Jeu du Pèlerin* et relayée dans le *Jeu d'Adam*, dont le titre modifié suggère la lecture essentiellement autobiographique qu'en fait le recueil. Nous avons maintes fois souligné que la formule herméneutique de type « la vie et l'œuvre » telle que proposée par la biobibliographie a pour objectif de souligner que la vie *est* l'œuvre. Or, selon l'architecture du BnF fr. 25566, quel est le sens de cette œuvre et de cette vie ? Y a-t-il une leçon morale à tirer de l'itinéraire biographique d'Adam le Bossu ?

Dans le *Jeu du Pèlerin*, le personnage éponyme échouait à imposer le changement en *auctor* exemplaire d'un trouvère rattrapé par l'esprit carnavalesque et scatologique de sa propre production poétique. Le *Jeu de la Feuillée*, mais aussi l'Adam des *partures* mettait en scène un trouvère faisant un usage détourné et vain de la culture savante qui, une fois désireux de renouer avec cette culture, était incapable de s'extraire d'un contexte arrageois problématique où l'exemplarité et la morale peinaient à trouver une voix. Suite à ces tentatives avortées, les *Congés* offrent *in extremis* le spectacle de la contrition de l'auteur, qui met à exécution, contrairement à ce qui se produisait dans le *Jeu de la Feuillée*, ses menaces de quitter une ville qu'il s'empresse d'abord de condamner comme étant l'antre du mal :

Arras, Arras ! vile de plait
 Et de haïne et de detrait,
 Qui soliés estre si nobile,
 On va disant c'on vous refait!
 Mais se Diex le bien n'i ratrait,
 Je ne voi qui vous reconcile.
 On i aime trop crois et pile,
 Chascuns fu Berte en ceste vile
 Au point c'on estoit a le mait.
 Adieu de fois plus de .c. mile !

⁶⁵ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 70-71.

Ailleurs vois oïr l'Évangile,
Car chi fors mentir on ne fait. (*Congés Adam*, v. 13-24)

Le terme de « plait », qui rappelle aussi bien la plaidoirie juridique que la médisance, peut être vu comme un écho à la culture de vains débats à laquelle Adam a lui-même participé par l'entremise de ses jeux-partis. La ville artésienne est également opposée au modèle livresque et épistémologique de l'Évangile, garant de la vérité, puisqu'il est dit qu'à Arras, au contraire, « fors mentir on ne fait ». On prendra le temps de mesurer la distance qui sépare le discours d'Adam de celui de frère Angier ou de Gautier de Coinci, qui condamnaient « de l'extérieur » le désintérêt des laïcs pour les Saintes Écritures⁶⁶. Si Adam est tout aussi critique envers la production discursive (le « plait ») qui émane de ce contexte laïc et profane, il n'arrive toutefois pas à se distinguer ni à s'extraire de ceux-ci.

De plus, parce qu'il est profondément enraciné dans cet univers étranger aux évangélistes et baigné dans une culture de la plaidoirie et du mensonge, Adam ouvre ses *Congés* sur un exercice d'introspection pénitente :

Comment que men tans aie usé,
M'a me consciencie acusé
Et toudis loé le meilleur;
Et tant le m'a dit et rusé
Que j'ai tout soulas refusé
Pour tendre a venir a honnour.
Mais le tans que j'ai perdu plour,
Las ! dont j'ai despendu le fleur
Au siecle qui m'a amusé.
Mais ch'a fait forche de signeur,
Dont chascuns amans de l'erreur
Me doit tenir pour escusé. (*Ibid.*, v. 1-12)

Adam fait part de sa tragédie personnelle, lui qui, mû par le désir de « tendre a venir a honour », n'a su résister aux divertissements du « siecle ». Cet exercice de confession d'une vie de péchés prend bien entendu une autre signification lorsqu'elle est placée, dans le manuscrit, au terme d'une œuvre précisément présentée comme un reflet de sa vie. La condamnation de ses actions ainsi que de l'univers urbain, Arras, dans lequel il a évolué et dont il prendra « congié » à la fin de la pièce (str. XIII) résonne comme une condamnation de toute son œuvre, à laquelle il renonce.

⁶⁶ Cf. *supra*, chapitres 3 et 4.

Les succincts *Vers de la Mort* rappelleront en des termes légèrement moins autobiographiques cette nécessité de renoncer au péché et de faire preuve de contrition face à l'inexorabilité de la mort. Et le goût d'Adam pour la licence demeure, dans ce poème, fermement lié à sa propre création poétique :

Mors, comment que je me deduisse
En chanter et en mainte herluise
Je voi et sai qui je sui
Et comment me vie amenuise. (v. 1-4)

La prise de conscience de l'imminence de ce que Philippe Ariès a baptisé la « mort de soi »⁶⁷ pousse Adam à reformuler la condamnation, initiée dans les *Congés*, de sa propre œuvre. En outre, comme pour mieux inscrire le poème dans une réflexion plus globale sur l'autorité, la troisième et dernière strophe se conclut sur une comparaison entre Dieu et la figure du « fisiciens », une association qui, outre le fait qu'elle est topique, voire potentiellement caractéristique d'une certaine tradition poétique arrageoise⁶⁸, présente le Créateur en garant d'une sagesse de médecin, ici opposée à la sagesse à laquelle aspirent les êtres humains pris dans le *siecle* :

On de doit pas selonc l'escaille
Jugier li quels noiaus vaut mieux.
On cuide que fisique i vaille,
Mais c'est tout trufe et devinaille :
Nus n'est fisiciens fors Dieux. (*Vers de la mort*, v. 32-36)

La superficialité du savoir des hommes, réduit à une étude de l'« escaille », une « fisique » qui ne serait que « tromperie et chimère », comme le traduit Pierre-Yves Badel⁶⁹, est réduite à néant par ces quelques vers qui rappellent, en guise de point final à l'œuvre de l'auteur Adam, le caractère incontestable et irremplaçable de l'autorité divine.

⁶⁷ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, op. cit., ou encore « Les grandes étapes et le sens de l'évolution de nos attitudes devant la mort », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, vol. 39, 1975, p. 7-15.

⁶⁸ Robert le Clerc d'Arras, *Les Vers de la Mort*, éd. par Annette Brasseur et Roger Berger, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2009, p. 436 : « L'image de Dieu médecin, qui paraît avoir sa source chez Grégoire le Grand (*Moralia in Job*, XXIV, [...]), est utilisée quatre fois par des auteurs arrageois : dans le récit du *Miracle des Ardents*, composé entre 1175 et 1200 [...], dans la pièce XXI des *Chansons et Dits artésiens*, écrite sans doute avant 1265 [...] dans [*Les Vers de la Mort* de Robert le Clerc d'Arras] et dans les *Vers de la Mort* d'Adam de la Halle ».

⁶⁹ Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, op. cit., p. 415.

Ainsi, les *Vers de la mort* représentent l'ultime effort de se préparer à l'au-delà par un auteur situé à la frontière entre sa vie, qui est son œuvre, et une mort que la représentation ne saurait dépeindre autrement qu'à venir. Prenant conscience de la vanité de ses actions passées (qu'elles soient poétiques ou non), Adam tente d'amorcer un mouvement de conversion, c'est-à-dire une réorientation de son parcours vers un salut incertain.

Or force est de constater que cet exercice de contrition est à la fois court et tardif dans l'œuvre d'Adam telle qu'elle est présentée dans le *codex*. Une fois de plus, la comparaison avec Guillaume le Clerc de Normandie et le BnF fr. 19525 est éclairante, tant elle donne l'impression d'un renversement complet des stratégies éditoriales d'un manuscrit à l'autre. La biographie du *Besant Dieu* présente en effet une figure de poète qui, comme le narrateur des *Congés*, constate que sa vie a été consacrée à une vaine quête des plaisirs mondains, ce qui se traduit en des termes littéraires par la composition de poèmes appartenant à des genres littéraires peu recommandables tels que le fabliau. Comme pour accompagner et illustrer ce mouvement de renoncement, le BnF fr. 19525 s'emploie à ne rassembler que les œuvres pieuses de Guillaume, et ne fait que rappeler succinctement l'existence des pièces problématiques de l'auteur. Le BnF fr. 25566 paraît faire précisément l'inverse, puisqu'il donne longuement et de façon exhaustive la parole à l'œuvre problématique, ambiguë moralement, d'Adam de la Halle, dont le départ du monde semble par ailleurs sans cesse différé. Initié dans le *Jeu d'Adam*, le mouvement de renoncement du poète n'est véritablement achevé que dans les *Congés*, qui demeurent toutefois liés à l'univers et à l'œuvre qu'ils condamnent. Même lorsqu'elle prend la forme d'une confession, la parole est principalement orientée vers la sphère mondaine. À l'opposé de ce qu'on trouve dans le BnF fr. 19525, l'accès à une vie, ainsi qu'à une production poétique qui serait débarrassée du péché paraît reléguée à un dehors de la représentation, qui est aussi un hors-texte.

De façon significative, les *Congés* et les *Vers de la Mort* prennent la forme d'une auto-condamnation, énoncée à la première personne du singulier, là où le *Besant Dieu* revêtait l'apparence d'une histoire littéraire énoncée à la troisième personne. À un point de vue externe et critique est préférée une perspective tout aussi critique, mais internalisée, ce qui rend potentiellement plus complexe tout exercice de « sortie de soi »

et de sortie de l'œuvre par l'auteur. Certes, cette sortie énoncée à la troisième personne existe dans le BnF fr. 25566 ; elle prend la forme des fragments d'histoire littéraire composés en l'honneur d'Adam que sont les discours du pèlerin et de Rogaus dans le *Jeu du Pèlerin*. Mais comme il a été souligné précédemment, ces discours du type « la vie et l'œuvre » censés offrir une synthèse aussi bien extérieure que méliorative d'une œuvre rendue moralement édifiante sapent volontairement l'autorité habituellement conférée à la biobibliographie.

Certes, un itinéraire de vie menant du péché à une piété exemplaire est tracé dans le corpus d'Adam de la Halle tel que constitué par le BnF fr. 25566. Toutefois, cet itinéraire placé à la lisière de ce corpus met plutôt en scène un auteur et une œuvre fermement rattachés à un contexte non seulement moralement trouble et mondain, mais plus précisément arrageois. Dans les lamentations funèbres d'Adam, Arras prend la forme d'un espace quasi-infernal dont il ne parvient tout simplement pas à s'extraire pour devenir sinon un *auctor*, du moins un clerc respectable. Or, le reste du BnF fr. 25566 s'appliquera justement à faire écho à ces conclusions sur l'impossible *auctoritas* de l'arrageois Adam de la Halle, et ce pour articuler les fragments d'une réflexion plus générale sur l'héritage littéraire de ce lieu culturellement, sociologiquement et moralement déroutant que pouvait être, en cette toute fin de XIII^e siècle, la ville d'Arras.

Un hommage crépusculaire à Arras

L'acception « classique » de la notion d'*auctor* implique, comme on l'a vu, qu'une figure auctorale individuelle puisse notamment être changée en garante des idéaux d'une collectivité donnée. Or si dans le « chansonnier *W'* », Adam de la Halle est assez clairement présenté comme un anti-*auctor* par l'entremise d'un dévoiement de la biobibliographie, il continue néanmoins de remplir une fonction d'ambassadeur de la culture poétique arrageoise dont il est issu. Seulement, en accord avec ce que laissait entrevoir le traitement de la figure d'Adam dans le *codex*, cette culture urbaine est célébrée avec une certaine dose d'ambivalence dans le « chansonnier *W'* » qui, pris comme un tout, constitue un éloge somme toute inquiet, équivoque et crépusculaire de la ville d'Arras et des poètes qui, comme Adam, ont contribué à sa renommée.

Ouvrage dont on croit savoir qu'il a été illustré par un artiste basé à Arras⁷⁰, le BnF fr. 25566 signale tout d'abord dans sa matérialité une sorte de paradoxe dont Olivier Collet a tout récemment résumé la teneur. Dans un article portant sur les traces manuscrites de la vie littéraire arrageoise, le médiéviste se sert en effet du BnF fr. 25566 pour rappeler l'ampleur du décalage qui existe entre la réputation dont jouissaient très vraisemblablement Arras, sa vie littéraire et ses auteurs, d'une part, et la quasi-absence de *codices* qui, comme le BnF fr. 25566, en célèbreraient matériellement l'héritage⁷¹.

Comme cela a déjà été signalé dans le chapitre 3, Arras est pourtant connue des médiévistes pour avoir su combiner, dès le XII^e siècle, l'essor d'une classe de patriciens non aristocratiques à une effervescence littéraire qui a mené à la mise en place d'institutions poétiques telles que le Puy et la Confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras⁷². Ce double phénomène d'essor « bourgeois » et de légitimation poétique attestent de la manière dont la culture urbaine et poétique arrageoise a bénéficié de conditions particulièrement favorables pour se constituer en « pôle d'autorité » disposant de ses propres mécanismes de mise en valeur. Cela est bien connu ; de tels mécanismes ont notamment permis à des dizaines de trouvères urbains d'extraction autre qu'aristocratique – dont Adam de la Halle – de s'approprier l'art de la poésie lyrique et courtoise aux côtés (ou plutôt à la suite) de trouvères nobles tels que le roi de Navarre, Gace Brulé, le Châtelain de Coucy et potentiellement Blondel de Nesle et de participer à son rayonnement⁷³. Toutefois, comme le rappelle Olivier Collet, une contradiction subsiste « entre l'exubérance de la scène littéraire arrageoise et la représentation effective de ses trouvères ou autres écrivains par la production manuscrite issue d'Arras même, ou de sa région, voire d'ailleurs⁷⁴ ». En somme, le prestige et la légitimité dont se sont dotés les poètes arrageois n'ont été que très peu traduits, proportionnellement, dans des termes

⁷⁰ Cf. *supra*, chapitre 1, p. 278, n. 204.

⁷¹ Olivier Collet, « Le recueil BnF, fr. 25566... », art. cit., p. 59-97.

⁷² Voir Roger Berger, *Littérature et société arrageoises*, op. cit. et *supra*, chapitre 3, p. 406, n. 98.

⁷³ Utilisant volontairement une terminologie moderne et anachronique afin de cerner la spécificité sociologique de ces nouveaux trouvères, Margaret Haines est récemment allée jusqu'à décrire les poètes arrageois – et notamment Adam de la Halle – comme des « *blue-collar urban songwriter[s]* » (« des compositeurs-col bleu citadins »). Voir John Haines, « Aristocratic patronage and cosmopolitan vernacular songbook: the *Chansonniere du Roi (M-Trouv)* and the French Mediterranean », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, op. cit., p. 114.

⁷⁴ Olivier Collet, « Le recueil BnF, fr. 25566... », art. cit., p. 72-73.

codicologiques ; comme si la production de livres en l'honneur des auteurs de la ville avait constitué un cap symbolique difficile à franchir.

Il existe tout de même un groupe restreint de *codices* mettant en scène des poètes arrageois et dont on croit savoir par ailleurs qu'ils proviennent d'Arras. Parmi ceux-ci, Olivier Collet dénombre notamment, à la suite de plusieurs médiévistes, les chansonniers (partiellement) organisés en listes de trouvères que sont *A*, *a* et *T* et bien sûr la section *W'* du BnF fr. 25566. Maria Clara Battelli ajoute à cette liste le chansonnier de trouvères *M*, qui serait d'origine artésienne⁷⁵. Ces différents recueils constitueraient quelques-unes des rares manifestations spécifiquement codicologiques du rayonnement littéraire d'Arras et de ses auteurs. Mais en s'appuyant notamment sur les observations d'Olivier Collet, on peut rappeler à quel point *W'*, une fois envisagé dans sa totalité, constitue plutôt une exception parmi les exceptions et se distingue, dans le fond comme dans la forme, du modèle représenté par les chansonniers *AaMT*.

Outre la seule « section Adam » du BnF fr. 25566, particulièrement subversive au regard de la biobibliographie et résolument critique, comme on l'a vu, de la ville d'Arras, le reste du *codex* semble surtout se départir d'un modèle qui rappellerait les chansonniers par listes d'auteurs. De fait, là où les chansonniers *AaMT* intègrent en leur sein des listes de collections auctoriales, le BnF fr. 25566 n'est pourvu que d'une seule compilation d'auteur, à savoir celle d'Adam. Certes, comme le rappelle Olivier Collet, la réunion des pièces dans le recueil « aboutit [...] à un important répertoire septentrional, assez représentatif aussi de la littérature arrageoise, avec Baude Fastoul, Engreban d'Arras, Jean Bodel [...], Jean le Petit et Nevelon Amion⁷⁶ ». Toutefois, ces pièces ne sont pas organisées en collections d'auteurs continues. En outre, elles ne font pas non plus partie du répertoire lyrique ; seul le roman « lyrico-narratif » *Renart le Nouvel* (fol. 109r-177v)

⁷⁵ Maria Clara Battelli, « Les manuscrits et le texte », art. cit., p. 123. Suivant l'avis de Gabriele Giannini, Olivier Collet mentionne également que le chansonnier de trouvères *b*, contenant des jeux-partis mettant en scène Jean Bretel, et le chansonnier de troubadours *J* (qui ne met pas d'auteur arrageois en scène, cependant) seraient de provenance arrageoise. Voir Olivier Collet, « Le recueil BnF, fr. 25566... », art. cit., p. 72. Sur le chansonnier de troubadours *J*, le médiéviste cite l'étude de Cesare Mascitelli, « Il canzoniere trobadorico J e il ms. Conventi Soppressi F IV 776 : *constitutio codicis* e storia esterna », *Critica del testo*, vol. 16, 2013, p. 85-112. Sur le chansonnier de trouvères *b*, et sur ses liens avec les anthologies de langue d'oïl *A* et *a*, Olivier Collet renvoie à l'étude de Robert Crespo, « Il raggruppamento dei *jeux-partis* nei canzonieri *A*, *a* e *b* », dans Madeleine Tyssens (dir.), *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, op. cit., p. 399-428.

⁷⁶ Olivier Collet, « Le recueil BnF, fr. 25566... », art. cit., p. 69.

vient confirmer, en dehors de la collection auctoriale d'Adam de la Halle, le statut de « chansonnier » du *codex*. Et comme nous l'avons vu, le poème de Jacquemart Gielée fait partie de ces productions qui n'attribuent pas (au moins explicitement) à d'autres trouvères historiques, mais bien à des animaux allégoriques les chansons qui le traversent⁷⁷.

De plus, Olivier Collet rappelle que les pièces et les auteurs d'origine arrageoise ne sont pas nécessairement majoritaires dans le recueil, qui contient un grand nombre de pièces attribuées ponctuellement à des poètes qui, tels Baudouin de Condé, Richard de Fournival et Huon de Mery, semblent plutôt rattachés à des aires géographiques extérieures aux murs de la ville artésienne⁷⁸. Envisagé dans sa totalité, le BnF fr. 25566 n'est donc ni tout à fait un monument biobibliographique conçu de façon univoque en l'honneur d'une communauté d'auteurs arrageois, ni tout à fait un monument biobibliographique tout court. À bien y regarder, seule sa « section Adam » peut valoir au *codex* d'être véritablement comparé aux chansonniers *AaMT*, voire aux chansonniers *b* et *c* centrés sur la personne de Jean Bretel, ou encore aux chansonniers biobibliographiques de troubadours. Mais on peut insister une fois de plus sur le fait que cette section ne constitue en aucun cas une célébration univoque d'un poète, Adam de la Halle, et de sa ville, Arras.

Certes, comme les autres anthologies de trouvères d'origine arrageoise et/ou artésienne, *W'* contient comme on l'a vu une série de jeux-partis dans lesquels Adam est présenté dans une position de dialogue avec les autres trouvères qui, tels Jean Bretel, ont effectivement occupé un rôle dans la vie politique et culturelle d'Arras, et représentent donc une certaine forme d'autorité et de prestige propre à la ville⁷⁹. Mais dans le recueil, le contenu dérisoire et immoral des discours attribués à Adam dans la section des jeux-partis contribue à relativiser et à fragiliser les efforts de monumentalisation du poète et, par effet de contamination, de la communauté dans laquelle il s'inscrit. La dynamique est la même, comme nous l'avons démontré, dans le texte censé rappeler les *vidas* de troubadours, à savoir le *Jeu du pèlerin*. En effet, ce texte synthétise de quelle manière le

⁷⁷ Cf. *supra*, chapitre 3.

⁷⁸ Olivier Collet, « Le recueil BnF, fr. 25566... », art. cit., p. 69.

⁷⁹ Jean Bretel était ainsi tout à la fois prince du Puy et sergent héréditaire de l'abbaye de Saint-Vaast. Voir par exemple Gaston Raynaud, « Les chansons de Jean Bretel », art. cit., ou encore Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 15.

BnF fr. 25566 critique de façon véhémement toute logique de consécration biobibliographique d'une figure de trouvère de langue d'oïl, et, dans ce cas bien précis, d'un trouvère arrageois. Dans cette même perspective, les œuvres théâtrale et hélinandienne que sont le *Jeu de la Feuille* et les *Congés* tendent à dépeindre la ville d'Arras comme un lieu de perdition qui empêche précisément Adam d'accomplir sa mue en figure auctorale respectable, pensée sur le modèle de l'*auctor*.

En outre, et en lien avec cette question de l'appartenance à l'espace arrageois, le recueil *W* dans son ensemble se distingue des chansonniers du fait qu'il offre un rapport singulier aux volets politique et collectif de l'autorité que d'autres figures de poètes, telles l'emblématique roi de Navarre, par exemple, pouvaient symboliser. Autrement dit, la figure d'Adam de la Halle n'incarne pas les valeurs idéales d'une collectivité de manière aussi limpide que les listes de poètes mis à l'honneur dans les chansonniers de trouvères *AaMT*, par exemple. En effet, bien qu'on ignore à peu près tout des origines sociales des possesseurs (aristocratiques ou autres) des recueils *AaMT*, ces chansonniers tendent tout de même à mettre en scène, par l'entremise des figures d'auteurs qu'ils réunissent, l'interdépendance entre le prestige de la lyrique courtoise et celui d'un pouvoir d'origine aristocratique. Comme nous l'avons déjà signalé, les listes de collections autoriales dans les recueils *A*, *a*, et *M* sont organisées (ou réorganisées, dans le cas de *M*, par l'entremise de la table des matières) selon une structure qui respecte généralement une hiérarchie d'abord féodale (avec, en tête de la majorité de ces manuscrits, le roi de Navarre), puis cléricale, avant de se conclure avec les sections autoriales consacrées aux poètes issus des corps professionnels moins valorisés socialement. Par ailleurs, dans *AaMT*, les images héraldiques d'inspiration sigillaire renforcent la complémentarité entre prestige poétique et authenticité politico-juridique pour bâtir les figures autoriales que les *codices* mettent à l'honneur. De telles stratégies éditoriales tendent à favoriser une vision « intégrée », c'est-à-dire ordonnée et harmonieuse de la communauté des trouvères, présentée comme étant en continuité avec les idéaux de la féodalité, que ceux-ci aient été fantasmés ou non.

Même si ces manuscrits proviennent donc d'une ville, Arras, par ailleurs connue pour son l'autonomie de ses élites urbaines et culturelles au regard des structures aristocratiques traditionnelles de pouvoir. Il est vrai qu'ils contiennent eux aussi des

collections de jeux-partis, par exemple, qui explorent des rapports davantage ironiques à la casuistique amoureuse tout en donnant à voir la spécificité des institutions littéraires arrageoises⁸⁰. Cependant, les chansonniers *A*, *a*, *M* et *T* contiennent d'importantes sections qui tendent à insister – l'effet de liste et les images héraldiques aidant – sur la synergie des différents membres du corps social et poétique que représentent les trouvères⁸¹.

En comparaison, le BnF fr. 25566 n'offre pas une telle impression, même partielle, de cohésion ni de hiérarchisation sociales harmonieuses et, pour ainsi dire, politiquement « conservatrices ». Vraisemblablement dotées à l'origine d'une valeur prestigieuse, voire d'un pouvoir authentifiant pour l'ensemble du recueil, les armes de Hangest et de Flandre que l'on retrouve à divers endroits du manuscrit (fol. 178v et 220v) constituent désormais une énigme, qu'aucun poème ni aucune dédicace (dans la « section Adam » ou ailleurs) ne viennent rattacher avec clarté au contenu poétique du manuscrit⁸². Et de fait, le BnF fr. 25566 n'est pas particulièrement limpide concernant le type de pouvoir et d'autorité politique qu'il honorerait ou dont il dépendrait. Si la provenance arrageoise et la date du recueil (vers 1300) auraient pu laisser croire à un lien avec le comte Robert II d'Artois (1267-1302)⁸³, l'héraldique contenue dans le *codex* ne fait pas directement signe vers ce dernier⁸⁴. Ainsi, contrairement à ce que font de façon nettement

⁸⁰ Outre les sources précédemment citées sur la question des jeux-partis, on pourra consulter, sur la question de l'ironie, l'analyse de Madeleine Jeay dans *Poétique de la nomination*, *op. cit.*, p. 161 et sq. Voir également Joseph A. Dane, « Parody and satire in the literature of thirteenth-century Arras, part I », *Studies in Philology*, vol. 81, n° 1, 1984, p. 1-27 et « Parody and satire in the literature of thirteenth-century Arras, part II », *Studies in Philology*, vol. 81, n° 2, 1984, p. 119-144.

⁸¹ Ces remarques ne visent pas, cependant, à éclipser les éléments moins « synergiques » et davantage critiques qui caractérisent l'organisation et le contenu des chansonniers lyriques. S'appuyant notamment sur les remarques de Joseph A. Dane sur l'esprit parodique et satirique de la poésie arrageoise, Judith A. Peraino s'est efforcée, par exemple de mettre en lumière les stratégies de parodie de la courtoisie présentes dans le manuscrit factice *T*. Voir Judith A. Peraino, « Changing the subject of the *Chanson d'amour* », *Giving voice to love*, *op. cit.*, p. 152 et sq. En revanche, il semble assez évident que le BnF fr. 25566 se distingue tout de même fortement, dans le fond comme dans la forme, de ces chansonniers qui performant tout de même une harmonie entre un certain idéal aristocratique et la poésie lyrique.

⁸² Voir *supra*, chapitre 1, p. 278.

⁸³ Auguste de Loisy, *Itinéraire de Robert II, comte d'Artois, 1267-1302*, Paris, Imprimerie Nationale, 1915.

⁸⁴ Olivier Collet, « Le recueil BnF, fr. 25566... », art. cit., p. 70. Carol Symes a récemment relancé l'hypothèse selon laquelle Robert aurait pu être le commanditaire du manuscrit. Cependant, elle ne dit rien des armes de Flandre ni de Hangest qui apparaissent dans le manuscrit, se contentant de suggérer, à la suite d'Henri Roussel, que Gui de Dampierre, comte de Flandre à l'époque de la confection du manuscrit BnF fr. 25566, pourrait lui aussi être le destinataire originel de ce recueil. Voir Carol Symes, *A common stage. Theater and public life in medieval Arras*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2007, p. 271.

plus évidente les autres chansonniers en listes d'auteurs, le BnF fr. 25566 ne réalise pas de rapport spécialement symbiotique entre poésie lyrique, clergie et pouvoir aristocratique⁸⁵.

Dès lors, d'un point de vue moderne et littéraire, cette absence de données sur les confectionneurs et le premier public du BnF fr. 25566, qui se combine au rapport somme toute distancié à la tradition lyrique courtoise telle que célébrée dans les chansonniers par listes d'auteurs, rend d'autant plus apparent le message critique et inquiet, pour ainsi dire, que le *codex* semble livrer au sujet d'Arras en sa qualité de « pôle émetteur » d'autorité politique et poétique. Ainsi, outre la « section Adam », qui met en scène le rapport consubstantiel entre l'immoralité du trouvère et celle de la ville, le reste du recueil contient deux pièces qui se combinent aux lamentations d'Adam de la Halle pour formuler, sur un mode crépusculaire, une sorte de chronique rétrospective de la vie littéraire et culturelle d'Arras dans ce qu'elle a de plus distinctif, et peut-être de plus problématique.

En effet, le BnF fr. 25566 a pour caractéristique de renfermer deux autres pièces qui appartiennent au genre du *Congé*, composées par Baude Fastoul (vers 1272) et Jean Bodel (vers 1202)⁸⁶, deux trouvères que les rubriques associent avec insistance à l'univers arrageois : *Che sont li congie Baude Fastoul d'Aras* (fol. 253r) ; *Ce sont li congie Jehan Bodel d'Aras* (fol. 280r). Tandis que la pièce de Fastoul est placée dans le corps du manuscrit, celle de Jean Bodel revêt le rôle hautement significatif de pièce de clôture du *codex*. Sur un ton nettement plus solennel et mélancolique que celui, acerbe, des *Congés* d'Adam de la Halle, Baude Fastoul et Jean Bodel formulent chacun leurs adieux à leurs compagnons et à leurs concitoyens arrageois alors que la lèpre les pousse à

⁸⁵ On remarquera tout de même qu'outre les armes de Hangest et de Flandre, le *Roi de Sicile* est par ailleurs pourvu d'une illustration héraldique de type « *Reitersiegel* » (*d'azur semé de lys d'or au lambel de gueules*, fol. 59v), qui représente de façon posthume Charles I^{er} d'Anjou (mort en 1285), le héros éponyme de cette chanson de geste. Cette enluminure, de même que le poème qu'elle illustre, révèlent le statut de poète « de cour » d'Adam de la Halle. Le texte de cette chanson de geste demeure cependant inachevé et jure, dans le fond et dans la forme, avec le reste de la collection auctoriale. Et il ne permet pas à lui seul de répondre aux interrogations que le *codex* suscite quant à d'éventuels liens avec le pouvoir aristocratique. Sur l'inachèvement et le caractère atypique du *Roi de Sicile* par rapport au reste de l'œuvre d'Adam, voir Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 24-26.

⁸⁶ Pierre Ruelle (éd.), *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de Bruxelles-Presses Universitaires de France, coll. « Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres », 1965, p. 67 et 69.

quitter la ville et ses habitants envers qui ils manifestent leur respect, leur affection et leurs regrets.

D'un point de vue politique et sociologique, tout d'abord, ces deux pièces retiennent l'attention du fait qu'elles mettent de l'avant, au sein d'un discours poétique, la spécificité de l'élite patricienne arrageoise au regard de structures davantage aristocratiques du pouvoir. Jean Bodel manifeste son allégeance aux « plus gros bourgeois de la ville »⁸⁷, léguant dès lors à la postérité une liste de noms qu'Alphonse Guesnon, puis Pierre Ruelle ont par la suite tenté de rattacher (prudemment) à des figures arrageoises historiques⁸⁸. Baude Fastoul et Adam de la Halle feront d'ailleurs de même dans leurs poèmes respectifs⁸⁹. Or du fait que, comme le rappelle justement Pierre Ruelle⁹⁰, les cas d'homonymies rendent parfois périlleux l'exercice d'identification des personnages cités par Jean Bodel, puis par Baude Fastoul et Adam de la Halle dans les *Congés*, la valeur poétique et « structurelle » (abstraite) de ces envois n'en devient que plus limpide : il s'agit dans ces poèmes de dresser le portrait des assises du pouvoir et de de l'autorité arrageois dans ce qu'elles ont de plus spécifique, de plus local, et peut-être même de plus éphémère.

Il convient sans doute de rappeler d'emblée, à la suite de Madeleine Jeay, que « les sources de confusion dues aux homonymies ou à l'usage d'un surnom ne sont qu'une conséquence de l'éloignement temporel », et que « dans toutes ces pièces, il est important pour les auteurs que les personnes mises en scène puissent être identifiées »⁹¹. Effectivement, certains de ces noms sont d'autant moins reconnaissables qu'ils devaient posséder une signification implicite aux yeux du premier public des *Congés*, et même à celui du lectorat du BnF fr. 25566. Or d'un point de vue poétique, il n'est pas forcément indispensable d'opposer ainsi ces deux phénomènes que sont la « célébrité » relative dont bénéficiaient les noms cités dans les *Congés* et l'oubli dans lequel ils sont tombés aujourd'hui. Si l'on se concentre sur la structure des poèmes, on constate surtout que

⁸⁷ Expression jadis employée par Gaston Raynaud, « Les Congés de Jean Bodel », *Romania*, t. IX, n° 34, p. 216.

⁸⁸ Tributaire des travaux d'Alphonse Guesnon, Pierre Ruelle opère toutefois un travail de synthèse et de mise à jour de ses identifications. On consultera donc surtout la section « Noms propres », dans Pierre Ruelle, *Les Congés d'Arras*, *op. cit.*, p. 185-213.

⁸⁹ *Idem*

⁹⁰ Voir *Ibid.*, p. 185-186.

⁹¹ Madeleine Jeay, *Poétique de la nomination*, *op. cit.*, p. 174.

ceux-ci se constituent d'une accumulation de noms propres qui ne sont généralement pas rattachés à une fonction aristocratique ni ecclésiastique, mais qui sont plutôt présentés de façon fragmentaire dans leur lien relationnel (amical et/ou financier) avec les je-narrateurs que sont Jean Bodel, Baude Fastoul et Adam de la Halle.

De tels textes semblent volontairement se présenter comme une réinterprétation très locale du « genre » que serait le « catalogue des hommes illustres », qui n'aurait précisément de sens que pour les membres de la communauté urbaine dont les *Congés* sont le reflet poétique. Dans ce contexte, c'est la ville d'Arras elle-même, en tant que somme d'individualités détentrices d'un pouvoir à la fois collectif, urbain et local, qui constitue aussi bien la toile de fond de ces poèmes que la garantie de leur entrée dans un *codex* tel que le BnF fr. 25566. En quelque sorte, la ville et ses habitants constituent ici leur propre « sceau d'authentification », et ce aux dépens de formes plus traditionnelles d'autorité telles que représentées par la culture des *auctores*, et même par celle, féodale, des plus anciens et des plus prestigieux trouvères, par exemple. Or, dans ce contexte, se peut-il que les concepteurs du manuscrit aient justement voulu souligner la fragilité des assises de l'autorité de cette ville ? Plus encore, le recueil ne véhicule-t-il pas une inquiétude fondamentale, qui aurait trait au fait que l'identité arrageoise constitue peut-être une sorte de sceau infamant ?

Au-delà des frontières de la « section Adam » du *codex*, déjà riche en réponses à ce sujet, le portrait des figures de poètes dans les *Congés* qui closent le manuscrit permettent de mesurer la pertinence de ces interrogations concernant « l'impossible autorité » d'Arras et de ses habitants. Constituant historiquement une partie intégrante de ce pouvoir arrageois, les trouvères apparaissent à l'occasion dans les inventaires de personnages de la ville dressés dans les *Congés* de Baude Fastoul et de Jean Bodel, conférant alors une tonalité plus explicitement poétique au portrait de la ville par ses habitants⁹². Dans le poème de Jean Bodel, la référence à un dénommé « Renaut de Biauvais » (str. XXXV de l'édition de Pierre Ruelle) change ses adieux poétiques non seulement en un portrait de la ville et de ses habitants, mais en un véritable petit fragment d'« histoire littéraire » arrageoise. Or cette histoire a la particularité de ne pas être méliorative, mais plutôt d'offrir un tableau en demi-teinte de la poésie de la ville, et ce en

⁹² *Ibid.*, p. 171-172.

accord avec la trajectoire générale du recueil BnF fr. 25566 telle qu'elle était tracée dans la collection des poèmes d'Adam de la Halle.

La description de « Renaut de Biauvais », un ami poète de Jean Bodel, illustre cette ambivalence. Le portrait de Renaut est ainsi le prétexte à un éloge de la place de choix que ce dernier occupe dans la vie littéraire arrageoise :

H[e] ! maistre Renaut de Biauvais,
Ja est li siecles si mauvais !
Car le fai si com tu le dis,
Trop longuement portes ton fais.
Alés m'en sui ; se tu si fais,
Trop seroit Arras assourdis.
De biaux contes et de biaux dis,
Certes, il iert si rebondis
Qu'il n'i recouvrera ja mais.
Je ne te losench ne blandis,
Mais tous les lorgnes contredis,
Savoirs dis et folies fais (*Congés Bodel*, v. 409-420)

Or, encore une fois, s'il est peut-être intéressant de chercher, comme l'a fait Luciano Rossi, les échos intertextuels qui permettraient d'identifier ce poète à Jean Renart⁹³, il est tout aussi pertinent de se concentrer sur la vision plus générale de la (difficile) coexistence entre poésie et morale que propose le passage. *Renaut* est présenté comme l'auteur de « biaux contes et de biaux dis » dont Arras ne « recouvrera ja mais » s'il décide de suivre jusqu'à la léproserie le narrateur Jean Bodel, qui lui aussi peut se vanter de la qualité de ses poèmes. Le vers qui conclut la strophe souligne cependant la manière dont ce Renaud de Beauvais fait coexister en sa personne les contraires, à savoir une parole sage et une éthique « folle » : « Savoirs dis et folies fais ». Cette figure paradoxale du trouvère qui peine à incarner par ses actes la sagesse valorisée par ses *dits* est affectueusement louée par un Jean Bodel qui insiste avant tout sur les talents poétiques de son collègue. De par l'indécision qu'elle cultive à dessein, elle capture donc en la soulignant une dernière fois l'« essence », pour ainsi dire, de la conception de l'auteur et de l'autorité que cherche à déployer le BnF fr. 25566.

Dans le recueil tel qu'il est organisé, il est difficile de ne pas voir dans la description de Jean Bodel une sorte d'écho « par anticipation » à l'œuvre et à la *persona*

⁹³ Luciano Rossi, « Jean Bodel : des “fabliaux” à la chanson de geste », *Versants*, vol. 28, 1995, p. 16-23. Sur d'autres hypothèses, voir Pierre Ruelle, *Les Congés d'Arras*, *op. cit.*, p. 190.

d'Adam de la Halle, qui oscillent elles aussi en permanence entre « savoirs » et « folie », associées respectivement à l'extérieur et à l'intérieur de la ville d'Arras. Dès lors, ce *Reniaut de Biauvais* représenterait pour ainsi dire lui aussi le « portait-robot » du trouvère marginal, alternatif – et peut-être de ce fait « typiquement arrageois » – dont le *codex* dresse par ailleurs le portrait, depuis le « bossu d'Arras » des premiers folios jusqu'aux lépreux que sont Baude Fastoul et Jean Bodel, auteur-narrateur de la pièce de clôture du livre. Sans doute composés plus d'un demi-siècle avant ceux d'Adam, les *Congés* de Jean Bodel auraient pour effet de replacer les œuvres complètes copiées au début du recueil au sein d'une histoire littéraire d'Arras allant à rebours (dont l'étape intermédiaire seraient bien entendu les *Congés* de Baude Fastoul). Cette histoire serait conçue comme une généalogie d'un modèle de figure d'auteur et d'autorité dont l'ambivalence plongerait ses racines dans l'espace d'une ville contre laquelle Adam de la Halle ne trouvera pas de mots assez durs.

Par conséquent, le BnF fr. 25566 n'est pas seulement l'un des uniques manuscrits à être consacrés, en partie au moins à la vie littéraire et culturelle arrageoise. Par rapport aux chansonniers organisés en listes d'auteurs hiérarchisées, cautionnée par une conception féodale du pouvoir tels *AaMT* qui s'inspire en outre des catalogues des hommes illustres, sans doute le « chansonnier *W'* » est-il aussi le seul recueil à rendre compte avec autant de franchise de l'incertitude qui pouvait exister concernant les assises politiques, de même que le statut moral et esthétique de cette culture chez les représentants de l'élite de la ville⁹⁴. Il est probable, en outre, que cette incertitude ait été d'autant plus exacerbée par le fait qu'on avait conscience, à Arras, que l'heure du bilan était déjà arrivée au moment de la transcription du *codex*. En effet, pour des critiques tels qu'Olivier Collet, le BnF fr. 25566, qui date du tournant des XIII^e et XIV^e siècles, serait une production consciente de son caractère tardif par rapport à « l'heure de gloire » de la poésie arrageoise : « le recueil se présente déjà comme une sorte de monument d'un renom littéraire en train de s'éteindre⁹⁵ ».

De plus, à cette observation chronologiquement juste du médiéviste, on pourrait ajouter une ultime remarque concernant le « ton » qui se dégage généralement du

⁹⁴ Concernant l'aspect « crépusculaire » du chansonnier *M*, cependant, voir « Changing the voice of the subject », *loc. cit.*, p. 123-185.

⁹⁵ Olivier Collet, « La vie littéraire... », *art. cit.*, p. 68.

discours que les textes du manuscrit livrent sur la ville d'Arras. De fait, le BnF fr. 25566 offre un caractère particulièrement central à des poèmes, les *Congés*, dont le contenu insiste précisément sur une vision crépusculaire – car formulée depuis la perspective de mourants – d'Arras et de ses habitants (et parmi eux, ses poètes). Le positionnement de ces pièces aux endroits stratégiques que sont la fin de la section auctoriale consacrée à Adam et la fin du manuscrit sert à souligner leur propos, à savoir un bilan aux accents sinon pessimistes, du moins vespéraux dressé depuis les frontières d'une ville et d'une vie. Que ce soit sur le mode de la lamentation affligée d'un poète poussé par la maladie à s'exiler ou bien sur celui de l'auto-condamnation beaucoup plus acerbe d'un trouvère à la fois épris et las d'Arras au point de la quitter, les *Congés* sont énoncés par des narrateurs que la mort s'apprête à emporter. Le tableau de la vie culturelle arrageoise, de ses poètes et de ses bourgeois que ces compositions mettent en scène et que le *codex* met à l'honneur possède, par conséquent, les sombres couleurs de l'oraison funèbre. De ce fait, il paraît difficile d'imaginer que le portrait de la ville que le recueil s'efforce de dresser en tant que centre poétique et culturel doté de ses propres mécanismes de légitimation ne soit pas profondément affecté par ce funeste tableau.

Enfin, en tant que listes qui inventorient les individus ayant participé à ce prestige fragile et ambigu de la culture arrageoise, les *Congés* doivent également être vus comme une synthèse du rapport particulier et critique que le BnF fr. 25566 entretient généralement avec le modèle de la biobibliographie, dont il invoque par ailleurs explicitement les codes. En effet, même s'il ne le fait que par endroits, le *codex* se revendique clairement d'une formule éditoriale et herméneutique qui rappelle notamment les chansonniers à *vidas* et à *razos*, leurs équivalents septentrionaux et, plus généralement, des ouvrages tels que le *De viris illustribus* de saint Jérôme. Mais comme cela a été démontré ici, le BnF fr. 25566 se distingue de ces différents modèles biobibliographiques du fait qu'il déploie *principalement* une réflexion sur l'impossible autorité d'un auteur, Adam de la Halle, de sa poésie, et par extension de la communauté arrageoise que ceux-ci représentent.

À première vue, pourtant, on pouvait croire que le « chansonnier *W'* » contribuait d'abord et avant tout à bâtir une sorte d'hybride « réussi » et « décomplexé » entre la figure du poète lyrique de langue vernaculaire et celle de l'*auctor*. La réception dont a

fait l'objet Adam de la Halle dans les *liederbücher* qui lui sont consacrés, de même que les citations que Nicole de Margival et Gilles li Muisis font de lui et peuvent particulièrement renforcer l'impression d'un poète de langue d'oïl ayant accédé à une estime et un statut comparables à celui des *auctores* latins, ou même à ceux dont jouissaient les troubadours à l'époque où le « chansonnier *W'* » a été constitué. Cependant, dans l'espace bien circonscrit du BnF fr.25566, le recours à une herméneutique de type « la vie et l'œuvre », à l'univers de la grammaire, d'une cléricature latine et même au modèle de la sainteté aboutit systématiquement à la même conclusion : Adam de la Halle ne saurait être entièrement élevé au rang d'*auctor*, garant d'un discours vrai et moralement juste. Au-delà des boutades dialogiques, corrosives et carnavalesques du *Jeu du pèlerin*, qui résument la dimension polyphonique de l'œuvre d'Adam de la Halle, on retiendra de l'analyse du manuscrit qu'un tel constat de l'impossible *auctoritas* du « bossu d'Arras » revêt progressivement un ton sérieux et angoissé, au fur et à mesure que s'approche l'heure du trépas dans la collection auctoriale du *codex*.

Dans le BnF fr. 25566, le tableau amusé et quelque peu complaisant d'une figure d'auteur aux discours licencieux et subversifs s'assombrit en un autoportrait désabusé, puis inquiet d'un poète qui contemple, à l'article de la mort, sa vie et la somme de ses œuvres pécheresses. Or la ville d'Arras, lieu de perdition poétique et morale, est invoquée comme l'une des causes principales de la corruption du trouvère. Ce portrait particulièrement dur de la ville ainsi que de ses habitants sert nécessairement de clé de lecture pour les autres *Congés* du recueil qui présentent dans un ordre inversement chronologique une série de tableaux crépusculaires et funèbres de l'héritage politique et littéraire qu'Arras aura légué au XIII^e siècle. Si le recueil met en valeur des œuvres d'Adam de la Halle, de même que la liste des poètes et de patriciens de la ville, il donne peut-être surtout à voir une incertitude quant à la valeur poétique et à la respectabilité morale du *legs* culturel qu'ils incarnent ensemble. On peut même aller plus loin : en faisant ainsi montre de leurs inquiétudes et en refusant clairement de se présenter en continuité avec le modèle de l'*auctor*, peut-être les concepteurs du BnF fr. 25566 cherchent-ils aussi à conférer une portée davantage universelle aux conclusions qu'ils semblent tirer sur la fragile autorité des poètes et des patriciens arrageois. Pour reprendre

les termes employés par Adam de la Halle lui-même, peut-être veulent-ils rappeler à leurs premiers lecteurs et à la postérité que la monumentalisation d'un poète – qu'il soit trouvère, troubadour ou *auctor* – ne saurait tout à fait être prise au sérieux, au regard de l'urgence de la mort et de la grandeur de Dieu, seul « médecin », seul maître.

Chapitre 6 : « Le *département des auctores* » : figures d'autorité et de sainteté dans le recueil BnF fr. 837

Le chapitre précédent a permis de nuancer l'impression partiellement trompeuse de continuité entre le BnF fr. 25566 et les chansonniers biobibliographiques de langue d'oc et de langue d'oïl. Il s'agissait de poser ainsi les bases d'un tableau de l'avènement des premiers manuscrits à collections autoriales individuelles en langue d'oïl qui rende mieux compte de la manière critique et autoréflexive dont ces objets codicologiques appliquaient les codes anciens de la biobibliographie à des figures d'auteurs de langue française. En prenant désormais le risque d'offrir une interprétation originale du célèbre BnF fr. 837 et de sa « section Rutebeuf », le présent chapitre a pour dessein de poursuivre la démonstration et de donner à voir, à travers l'analyse de l'un des manuscrits et l'un des poètes les plus souvent cités dans les histoires modernes de l'avènement de l'auteur en langue d'oïl, que les dynamiques que nous avons mises en lumière dans le « chansonnier *W'* » n'ont rien de l'hapax. Dans cette perspective, une réévaluation du contenu textuel et péritextuel du BnF fr. 837, et plus particulièrement de sa collection dédiée à Rutebeuf sera l'occasion de revenir sur un aspect méconnu de la manière dont ce *codex* construit l'une des premières figures d'auteur de langue d'oïl. Il s'agira de montrer que le manuscrit ne tire pas son unique intérêt du fait qu'il rassemble, comme cela a souvent été remarqué, les œuvres d'un auteur par ailleurs célébré à l'époque moderne comme l'emblème d'une « subjectivité littéraire » naissante, en raison de sa poésie autobiographique et « personnelle ». Il paraît tout aussi essentiel de relever qu'une des particularités du recueil réside dans le fait que, tout comme le BnF fr. 25566 (qu'il précéderait chronologiquement de 20 ans¹), le BnF fr. 837 se présente comme un laboratoire éditorial où se pose, par une réappropriation distanciée des codes de la biobibliographie, le problème de la rencontre entre les notions d'auteur et d'autorité dans le domaine de la littérature de langue française.

Nous affirmerons que le manuscrit BnF fr. 837 procède à un exercice de déconstruction du modèle de la biobibliographie et de la notion d'auteur, exercice qui se cristallise autour de la figure de Rutebeuf, mais dont on perçoit également la trace dans l'ensemble du recueil. Nous verrons qu'au sein de la « section Rutebeuf », tout d'abord,

¹ On rappelle que le BnF fr. 25566 daterait de 1300 environ, là où le BnF fr. 837 remonterait à 1280. Cf. *supra*, chapitre 1, p. 254.

ce ne sont pas seulement les célèbres poésies dites « personnelles » et « subjectives » de l’auteur, mais également l’hagiographie initiale de la collection, la *Vie de Sainte Élysabel*, où sont explorées avec un grand degré de détail les différentes facettes du modèle d’auteur et d’autorité que Rutebeuf est amené à incarner en langue d’oïl. Dans cette vie de sainte où abondent les commentaires métatextuels, l’auteur livre une réflexion très dense sur les composantes morale, linguistique et médiatique du lien à la vérité que sa *persona* auctoriale est censée représenter. Rutebeuf livre donc à son lectorat ses questionnements sur les fondements du type d’autorité que le modèle biobibliographique permettait justement de bâtir à l’époque étudiée. Ainsi, les discours de Rutebeuf sur la question paraissent notamment condamner la monumentalisation livresque des *auctores*, tout en s’appliquant à penser un autre rapport – humble, contingent et fragmenté – à l’autorité et à l’écriture, dont sainte Élysabel est présentée comme l’étendard. Le texte et le péri-texte du BnF fr. 837 dans son ensemble prolongent cette réflexion en offrant une vision paradoxale et décalée de la consécration codicologique dont Rutebeuf fait par ailleurs l’objet dans le recueil. De plus, des textes tels que la *Bataille des .vii. ars* d’Henri d’Andeli, s’appliquent, dans le reste du manuscrit, à poursuivre plus clairement encore la destruction de l’autorité des *auctores* décelable dans l’hagiographie de Rutebeuf, conférant dès lors à ce poète de langue d’oïl un statut d’anti-*auctor*, et ce dans une sorte d’« anti-codex » qui semble emblématiser dans sa matérialité le statut nouveau et alternatif qu’il construit pour une figure d’auteur de langue d’oïl.

Une lecture éculée : « la vie et l’œuvre » de « Rutebeuf »

Il faut d’emblée rappeler qu’il ne s’agira pas de reconduire l’observation – parfaitement acquise – selon laquelle le *codex* BnF fr. 837 construit avec une grande insistance la figure auctoriale de Rutebeuf tout en encourageant le lecteur à procéder à une lecture biographique des œuvres du poète. Une telle perception fait à juste titre l’objet d’un vaste consensus chez les médiévistes, parmi lesquels Sylvia Huot, qui a même fait de la lecture du type « la vie et l’œuvre » le seul principe fédérateur de la collection auctoriale consacrée à Rutebeuf dans le BnF fr. 837.

Ainsi, tout en affirmant – peut-être à tort² – que les pièces de Rutebeuf « *do not [...] reflect a conscious ordering*³ » dans le BnF fr. 837, Sylvia Huot relève tout de même une variante péritextuelle propre au recueil, qui pourrait révéler l'intention des confectionneurs du *codex* : la pièce qui clôt la compilation auctoriale, la *Repentance Rutebeuf*, est rebaptisée *La Mort Rustebeuf* par l'*explicit* qui l'accompagne dans le manuscrit (fol. 332v). De façon judicieuse, la médiéviste, rapproche cette stratégie de celle qu'on trouve dans le recueil des « œuvres complètes » d'Adam de la Halle, à savoir le BnF fr. 25566, qui est lui aussi organisé selon une logique à la fois auctoriale et biographique :

The final poem, which announces itself as the author's last composition, is certainly an appropriate piece to end on. That it is titled here La Mort Rustebeuf (Rutebeuf's death) rather than La Repentance Rutebeuf (Rutebeuf's repentance) as in the two other manuscripts that give it a title indicates further that it was chosen to mark the close of Rutebeuf's poetic corpus and of his life. Since the persona "Rutebeuf" is known only as a poetic persona, defined by his works, this equation of corpus and person is in keeping with the conventions of his poetry. One is reminded here of the compilation of Adam de la Halle's works in MS 25566, which similarly ended with a reference to death and an equation of the author with the protagonist of the collection.⁴

De même que le BnF fr. 25566 invitait à envisager le corpus des œuvres d'Adam de la Halle à travers le prisme des indices autobiographiques contenus dans des pièces telles que le *Jeu d'Adam*, les *Congés* ou les *Vers de la mort*, le BnF fr. 837 affiche, en rebaptisant la *Repentance Rutebeuf* la *Mort Rutebeuf*, « une volonté d'inscrire l'œuvre du poète dans une fiction biographique⁵ », selon la formulation de Wagih Azzam.

² Nous avons en effet décelé des similitudes ponctuelles entre l'organisation des collections de Rutebeuf dans le BnF fr. 837, le BnF fr. 1593 et même le BnF fr. 1635, ce qui indiquerait une cohérence perçue entre les poèmes, et ce peu importe le niveau de la « chaîne de production » de ces recueils où l'on décide de placer l'agencement des poèmes. Cf. *supra*, introduction, p. 214-216 et l'annexe recherche IV, tableau D.

³ Sylvia Huot, *From Song to book, op. cit.*, p. 218-219 : « Ne reflètent pas une organisation planifiée. »

⁴ *Ibid.*, p. 218 : « Le poème final, qui se présente comme la dernière composition de l'auteur, est certainement une pièce de conclusion adéquate. Le fait qu'il soit baptisé ici *La Mort Rustebeuf* (la mort de Rutebeuf) plutôt que *La Repentance Rutebeuf* (la repentance de Rutebeuf), comme dans les deux autres manuscrits qui le transcrivent indique davantage encore que le poème a été choisi pour marquer la fin du corpus poétique de Rutebeuf, ainsi que de sa vie. Étant donné que la *persona* de "Rutebeuf" est seulement connue en tant que persona poétique, définie par ses œuvres, cette équation entre corpus et personne est en accord avec les conventions de sa poésie. Cela rappelle la compilation d'Adam de la Halle dans le BnF fr. 25566, qui se clôturait, de façon analogue, sur une référence à la mort, ainsi qu'à une équation entre l'auteur et le protagoniste de la collection. »

⁵ Wagih Azzam, « Un recueil dans le recueil », *art. cit.*, p. 200-201.

Il est vrai que si Wagih Azzam évoque cette interprétation biographique du changement de titre de la *Repentance Rutebeuf* dans le BnF fr. 837, c'est avant tout pour la nuancer. Le médiéviste préfère rappeler que la pièce confère un rôle central au thème du renoncement à la poésie face à l'imminence de la mort dans l'ensemble de la section Rutebeuf :

[Q]ue le manuscrit ait placé la *Repentance Rutebeuf* en dernière position et l'ait intitulé *La Mort Rustebuef*, cela dénote peut-être, plus qu'une volonté d'inscrire l'œuvre du poète dans une fiction biographique, celle de faire coïncider la fin de la section avec le renoncement à la polémique et à l'écriture, et d'orienter par là-même l'ensemble de la section dans le sens d'une conversion liée à l'idée de la mort, ainsi que l'expriment explicitement la strophe VI de ce poème, mais aussi, implicitement, la versification inspirée d'Hélinand de Froidmont.⁶

Il est en effet tout à fait probable que l'intitulé de la rubrique du manuscrit *A* ait été inspiré par la proximité formelle et thématique du poème de Rutebeuf avec celui d'Hélinand de Froidmont, qu'Adam de la Halle réécrit d'ailleurs lui aussi dans ses *Vers de la mort*, qui concluent la section consacrée au trouvère dans le BnF fr. 25566. Mais en faveur de la lecture de Sylvia Huot, la comparaison avec le « chansonnier *W'* » suggère que la construction d'une « fiction biographique » autour de la figure auctoriale de Rutebeuf n'est pas incompatible avec la volonté de renoncer à l'écriture et au monde exprimée dans la *Mort Rustebuef*.

Dans ses *Vers de la mort* à lui, Adam de la Halle quitte sa ville, Arras, mais aussi sa vie et sa propre œuvre poétique qu'il associe explicitement au péché, et ce dans un ultime geste herméneutique visant à unifier cette production par ailleurs soigneusement recueillie dans un même *codex*. La ressemblance avec l'organisation de la section Rutebeuf dans le BnF fr. 837 est notable, puisque le poème qui conclut la collection auctoriale procède lui aussi à une analyse rétrospective et critique de l'activité littéraire de l'auteur. Tout comme dans les *Congés* et dans les *Vers de la mort*, la parole de ce dernier est située aux frontières du discours et de la représentation poétiques qu'il s'apprête à délaisser :

Lessier m'estuet le rimoier,

⁶ *Idem*

⁶ *Idem*

Quar je me doi moult esmaier
Quant tenu l'ai si longuement. (*Mort Rutebeuf, FB*, v. 1-3)

Ce positionnement à la lisière de sa vie, qui s'achève, et de son œuvre, qu'il délaisse, autorise Rutebeuf à devenir le commentateur aussi bien que le juge de celles-ci. Plus impitoyable envers lui-même encore que ne l'est Adam de la Halle, le poète parisien se livre avant tout à une analyse péjorative de ses agissements :

J'ai fet au cors sa volenté,
J'ai fet rimes et s'ai chanté
Sor les uns por aus autre plere,
Dont Anemis m'a enchanté (*Ibid.*, v. 37-40)

Dans le texte, Rutebeuf cultive à dessein cette équivalence entre œuvre littéraire et péché également développée chez Adam dans le BnF fr. 25566, mais aussi chez Guillaume le Clerc de Normandie dans le BnF fr. 19525. Inspirées par un esprit de repentance, l'autobiographie esquissée par Rutebeuf dans son poème contribue à dessiner une fois de plus la figure d'un auteur qui s'illustre par ses imperfections et qui, à l'article de la mort, cherche à repositionner ses faits et ses dits dans une logique de renoncement au monde et de conversion. En outre, on décèle la présence d'un discours bibliographique, qui survole l'activité de poète de l'auteur, allant jusqu'à citer, par une référence à « La beneoite Egypcienne » (*Ibid.*, v. 57), des poèmes par ailleurs conservés dans la collection auctoriale (*La Vie de sainte Marie l'Égyptienne* est en effet transcrite aux fol. 316v-323r du manuscrit). Dans un *codex* qui contient 29 inscriptions autoriales de Rutebeuf au sein d'une collection de poèmes clairement présentée comme *tuit li dit Rustebuef* (fol. 332v), l'idée selon laquelle le BnF fr. 837 se présenterait comme une sorte de biobibliographie exhaustive de l'auteur ne suscitera donc ni l'étonnement, ni la controverse.

Mais paradoxalement, c'est justement le caractère notoire et en apparence évident d'une telle lecture qui risque d'éclipser la véritable originalité avec laquelle le BnF fr. 837 fait, d'une façon proche mais distincte du BnF fr. 25566, un usage critique et distancié des codes de la biobibliographie, et ce pour contribuer à sa manière à l'avènement de la notion d'auteur dans les lettres de langue d'oïl. Ainsi, le sens de la collection auctoriale du BnF fr. 837 risque de ne pas être saisi en raison de la célébrité dont ont bénéficié, à l'époque moderne, les poèmes dits « personnels » du poète (parfois

baptisés *Poèmes de l'Infortune*)⁷. En effet, si « Rutebeuf » est encore connu aujourd'hui, c'est généralement du fait qu'on le présente comme l'un des principaux instigateurs d'une poésie de la « subjectivité littéraire », où un auteur s'exprime sur le mode de confidences anecdotiques et autobiographiques (que celles-ci soient feintes ou « sincères »⁸), ouvrant apparemment par là le discours poétique à la référentialité⁹. Comme nous l'avons vu, dans beaucoup de récits de l'avènement de la figure de l'auteur au Moyen Âge, la poésie de Rutebeuf est fréquemment décrite comme le point de départ d'une nouvelle esthétique qui aurait été décisive dans la genèse de la notion « moderne » d'auteur, sans même parler de l'étiquette d'« ancêtre des poètes maudits » qui a pu être apposée au trouvère parisien¹⁰.

En raison de la popularité de cette lecture, il est dès lors particulièrement tentant de se tourner vers la collection auctoriale du BnF fr. 837 consacrée à Rutebeuf afin de trouver en celle-ci une « simple » manifestation codicologique de la mutation esthétique décrite à l'instant. Ce choix semble d'autant plus aller de soi que le BnF fr. 837 dissémine, dans un ordre « chronologique » et « biographique », des poésies où l'auteur se met en scène. Ainsi, l'œil moderne qui cherchera en premier lieu la cohérence de la collection dans les pièces que la critique a baptisés les *Poèmes de l'Infortune* se trouvera en partie récompensé : bien que cela ne résume pas l'intégralité de la collection, le récit du mariage malheureux du poète (*Mariage Rutebeuf*, fol. 307v-308v) précède celui de la ruine de l'auteur quelques années après ses noces pitoyables (*Complainte Rutebeuf*,

⁷ Cf. *supra*, introduction, p. 217 et chapitre 1, p. 249.

⁸ Pour une lecture qui accepte la sincérité des témoignages « autobiographiques » contenus dans les poèmes de Rutebeuf, voir Rutebeuf, *Œuvres complètes* (éd. Faral-Bastin), « Introduction », *op. cit.*, p. 43 ; Léon Clédât, *Rutebeuf*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1891 ; Michel Marie Dufeil, « L'œuvre d'une vie rythmée », *art. cit.* ; Adolf Kressner, « Rustebuef, ein Dichterleben im Mittelalter », *Franco-Gallia*, t. X, 1893, p. 165-170 ; Luigi Gaetano Pesce, « Le portrait de Rutebeuf. Sa personnalité morale », *Revue de l'université d'Ottawa*, t. XXVIII, 1958, p. 55-118 ; Charles H. Post, « The Paradox of humour and satire in the poems of Rutebeuf », *French Review*, vol. 25, n° 5, 1952, p. 364-368. Pour une analyse qui remet en cause une telle lecture autobiographique, voir Voir Edward B. Ham, « Rutebeuf, pauper and polemist », *Romance Philology*, t. XI, 1957-1958, p. 226-239. Des synthèses plus nuancées sur la question ont vu le jour depuis : Nancy Regalado, *Poetic Patterns in Rutebeuf: a Study in Noncourtly Poetic Modes of the 13th Century*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale romantic studies. Second series », 1970 ; Andrew Cowell, « Autobiography and folly », *At Play in the Tavern: Signs, Coins and Bodies in the Middle Ages*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Stylus-Studies in medieval culture », 1999, p. 180 ; Denis Hüe et Hélène Gallé, « Rutebeuf, poète personnel », *Rutebeuf*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours-Lettres médiévales », 2006, p. 135-152, ainsi que les différentes remarques de Michel Zink consacrées à la figure de Rutebeuf dans *La Subjectivité littéraire*, *op. cit.*

⁹ Voir nos développements sur cette question au début du chapitre 2.

¹⁰ Sur ce sujet, voir *supra*, introduction, p. 219, n. 626.

fol. 308v-309v), qui est lui-même placé avant l'introspection critique, autobiographique et finale de la *Mort Rutebeuf* (fol. 332r-332v). Et pour quiconque le souhaite, ces données manuscrites pourront même être présentées comme le signe que la compilation auctoriale de Rutebeuf dans le BnF fr. 837 fonde ou « annonce » des phénomènes à venir dans l'histoire de l'auteur et dans celle du livre. Pour Sylvia Huot, par exemple, le BnF fr. 837 « stood as [a model] on which fourteenth-century poets who wished to compile their works could build.¹¹ » Pour la médiéviste, l'ouvrage confirme la progression, au sein des lettres de langue d'oïl, de l'auteur qui, tel Guillaume de Machaut, aura conscience du devenir médiatique de son œuvre et qui se présentera comme le protagoniste principal de celle-ci, conçue comme un *codex*¹².

Qu'on se le répète : la perspective et les objectifs de la présente démonstration ne s'inscrivent pas dans un tel *telos* historiographique. Si la collection auctoriale du BnF fr. 837 intéressera ici, c'est plutôt dans la manière dont elle prend part de façon active, critique et originale, en tant qu'objet éditorial signifiant, au « débat » survenu à partir du XIII^e siècle que nous avons entrepris de mettre en lumière au sein de notre corpus. On le rappelle, ce « débat » porte sur les aspects génériques, linguistiques et institutionnels du projet de constitution, au sein de manuscrits de langue d'oïl, de figures d'auteurs dignes de figurer dans des livres à la manière d'*auctores*. Or les discours qui prennent le plus clairement part à ce débat surviennent là où les concepteurs du *codex* réinvestissent les codes éditoriaux et herméneutiques liés à la lecture de type « la vie et l'œuvre » qui, loin d'être mis au point dans la poésie personnelle de Rutebeuf, constituaient au XIII^e siècle un outil extrêmement répandu pour « fabriquer des auteurs et de l'autorité ». Parfaitement conscients de l'ancienneté de ce modèle, les concepteurs du BnF fr. 837 s'en emparent pour mieux déconstruire leur propre démarche qui consiste à mettre en scène l'auctorialité de Rutebeuf, tout en s'interrogeant au passage sur les fondements mêmes de l'autorité livresque, telle que représentée notamment par les *auctores*. Ce faisant, malgré des ressemblances indéniables que nous esquissions, à la suite de Sylvia Huot, avec la démarche qui sous-tend d'autres *codices* à collections autoriales individuelles telles que le BnF fr. 25566, les responsables de la confection du BnF fr. 837 formulent un discours

¹¹ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 219 : « Pouvait servir de modèle dont pouvait s'inspirer les auteurs du XIV^e siècle désireux de compiler leurs œuvres ».

¹² *Idem*

sur l'auteur et sur la biobibliographie dont nous chercherons également à saisir la spécificité au regard des manuscrits analysés précédemment.

Par conséquent, il ne s'agira pas de remettre en question la centralité – désormais indiscutable – des considérations sur la vie et l'œuvre d'une figure d'auteur, Rutebeuf, dans le BnF fr. 837. L'objectif de l'analyse sera plutôt de montrer le caractère décisif du modèle de la biobibliographie, de même que de la notion d'*auctor* dans d'autres parties du *codex* que les seules poésies personnelles de l'auteur. Ce faisant, on prendra soin d'attirer l'attention sur la nature fondamentalement secondaire – autrement dit critique – du discours que renferme le manuscrit sur la biobibliographie et sur la notion d'auteur. En plus de bâtir la figure d'un auteur protagoniste de son œuvre, la série de poèmes de Rutebeuf constituée dans le BnF fr. 837 est également traversée d'une volonté de décortiquer avec soin la tradition portée par les autorités latines (les *auctores*) pour mieux s'en émanciper. On constatera dès à présent qu'une telle volonté s'observe au-delà des seuls textes « autobiographiques » de l'auteur et peut même servir de clé interprétative applicable à d'autres textes de la collection auctorale, à commencer par le poème d'ouverture de la « section Rutebeuf », la *Vie de sainte Élysabel* (fol. 283v-294v). Dans cette pièce initiale de la collection, dont le contenu hagiographique n'a pour le moment été qu'imparfaitement ou partiellement rattaché au reste de l'œuvre du poète par la critique moderne, se manifeste l'essentiel de l'originalité du discours de Rutebeuf sur sa propre auctorialité.

La fabrique de la sainte et du poète dans la *Vie de Sainte Élyzabel*

Plusieurs hypothèses ont été avancées quant à la signification poétique que revêt de la *Vie de sainte Élysabel* dans l'œuvre de Rutebeuf, et plus particulièrement quant au rôle de pièce introductive qu'elle possède dans la collection du BnF fr. 837 consacrée au poète parisien. À un niveau codicologique, tout d'abord, sans trop s'attarder sur le contenu de cette *Vie*, Sylvia Huot souligne que cette pièce renferme la plus longue analyse de son nom par Rutebeuf, ce qui pourrait justifier son positionnement initial dans le regroupement auctorial¹³. Dans une analyse tout aussi succincte de cette hagiographie, Wagih Azzam, évoque quant à lui trois raisons potentielles pour son statut de pièce

¹³ *Ibid.*, p. 218.

initiale : la longueur du poème par rapport aux autres pièces du trouvère, l'appartenance d'Élisabeth de Hongrie (1207-1231¹⁴), la protagoniste, à l'ordre des Franciscains que Rutebeuf ne cessera par la suite de fustiger par contraste et, enfin, le fait qu'elle incarne « un modèle de vertu, un exemple de perfection absolue durant sa vie entière¹⁵ » qui servirait d'étalon moral à la totalité de la section. Cette dernière hypothèse, qui insiste sur l'exemplarité de la biographie de la sainte tout en lui conférant une fonction programmatique, paraît fructueuse. Elle gagne à être enrichie par un examen plus détaillé du poème dont l'analyse révélera la richesse et la complexité des interrogations poétiques, linguistiques et même codicologiques sur ce qu'il convient d'appeler la « fabrique de l'auteur et de l'autorité ». Ces interrogations résonnent directement la façon dont le recueil use d'un discours biographique pour penser et poser l'identité poétique de Rutebeuf, et ce en continuité avec la *persona* et le discours du poète tels qu'ils seront bâtis dans le reste de la collection.

Cependant, cette hypothèse de la continuité ne va apparemment pas de soi. Outre les remarques assez brèves de Sylvia Huot et Wagih Azzam, des analyses proprement poétiques de la *Vie de sainte Élysabel* se sont appliquées à souligner, pour la rationaliser, l'hétérogénéité apparente entre la poétique de Rutebeuf perceptible dans les *Poèmes de l'Infortune* et cette pièce au contenu hagiographique. Dans une des interprétations les plus poussées à ce jour des inscriptions d'auteur de Rutebeuf dans la *Vie de sainte Élysabel*¹⁶, Anne Berthelot souligne avant tout l'incompatibilité de l'hagiographie au regard des poèmes les plus populaires (chez les modernes) et les plus moralement problématiques de l'auteur : « on a du mal à imaginer le poète des *Griesches* se tournant spontanément vers la dévotion et l'exercice pieux¹⁷ ». Mais la médiéviste constate par ailleurs que Rutebeuf « est rarement aussi présent dans ses œuvres » que dans la *Vie de sainte Élysabel*¹⁸. Afin de résoudre ce paradoxe, Anne Berthelot s'en remet à la nature de pièce de commande du poème. Dédiée à Érant de Lézennes et Isabelle de Navarre, écrit

¹⁴ Sur ces dates, voir Charles Forbes de Montalembert (éd.), *Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe, 1207-1231*, Paris, E.J. Bailly, Debécourt, 1836.

¹⁵ Wagih Azzam, « Un recueil dans le recueil », art. cit., p. 200.

¹⁶ Anne Berthelot, « Le Bœuf et l'Ermite », *Figures et fonction de l'écrivain*, op. cit., p. 169-187.

¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁸ *Idem*

d'après la version dite « complète » de la *Vita sancte Elisabeth* en latin¹⁹, ce poème hagiographique impose à Rutebeuf une « contrainte au niveau du contenu » qui fonctionne « comme une liberté supplémentaire : il n'a pas à se soucier de ce qu'il va raconter, il peut donc soigner particulièrement les marges de son œuvre, développer dans une certaine mesure un discours réflexif sur l'activité qu'il pratique²⁰ ». On le comprend, Rutebeuf investirait les seuils de la narration pour déployer son identité poétique à la fois grâce à et *en dépit* du contenu stéréotypé et apparemment peu signifiant de l'hagiographie qu'il raconte.

Usant quant à eux de l'herméneutique de type « la vie et l'œuvre » dans l'analyse littéraire, Michel Marie Dufeil et Michel Zink insistent sur la différence entre le Rutebeuf, auteur des *Griesches*, et le Rutebeuf hagiographe et la rationalisent par une explication biographique : la composition de ce texte religieux, tout comme celle de la *Vie de Marie l'Égyptienne*, le *Miracle de Théophile* et enfin le *Miracle du Sacristain*, correspondrait à la « conversion » de Rutebeuf (son retour à une forme de piété plus orthodoxe et investie), avec laquelle aurait coïncidé le retour des commanditaires, dont Erart de Lézinnes :

La vie de sainte Elysabel [...], commandée par Erart de Lezinnes, chanoine champenois, pour Isabelle, épouse de Thibaut de Champagne et fille pieuse du roi Louis, prouve irréfutablement que Rutebeuf repent public était rentré en grâce et en cour.²¹

La *Vie de Sainte Élyzabel* et l'ensemble des textes à saveur pieuse de Rutebeuf suggéreraient en filigrane le récit de l'ancien « ribaud » ayant renoncé à une vie de péchés et soucieux de proposer des productions textuelles davantage orthodoxes et orientées vers une foi qu'il aurait ressentie personnellement.

Mais si la démarche qui consiste à reconstituer ainsi la « *vita* » supposée de Rutebeuf afin d'élucider la genèse de ses œuvres peut sembler intéressante, elle risque malheureusement (et ironiquement) de rendre moins perceptible l'originalité poétique fondamentale de la *Vie de sainte Élysabel*, qui réside précisément dans le discours que

¹⁹ Sur ces diverses sources, voir Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 62-100.

²⁰ Anne Berthelot, « Le Bœuf et l'Ermite », *loc. cit.*, p. 172.

²¹ Michel Marie Dufeil, « L'œuvre d'une vie rythmée... », art. cit. Voir aussi Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 635-637.

Rutebeuf porte sciemment sur les liens entre discours biographique, autorité et auctorialité. Cette remarque peut effectivement étonner au regard de ce que les modernes retiennent habituellement de l'œuvre de Rutebeuf (les *Griesches*, le *Mariage* et la *Complainte Rutebeuf*). En revanche, la validité de l'hypothèse selon laquelle une hagiographie peut renfermer des informations sur le type de *persona* auctoriale déployé par un poète qui fait l'objet d'une collection auctoriale dans un *codex* a pour sa part été démontrée avec un certain degré de détail dans les précédents chapitres de notre démonstration.

Les *codices* anglo-normands d'Angier et de Guillaume le Clerc de Normandie illustrent en effet ce phénomène, eux qui mettent en scène des figures de poètes vernaculaires partiellement ou complètement « encadrées » par des vies de saints. Dans le cas de Grégoire le Grand, véritable modèle d'Angier, la vie de saint est également une vie d'auteur, placé à la tête d'une production proprement livresque. Notre survol des origines de la biobibliographie dans le chapitre sur les chansonniers de langue d'oc a mis en lumière les affinités entre les *vidas*, le *De viris illustribus* et plus généralement les « vies spirituelles », qui ont tous en commun de mettre en scène des individus dont les œuvres poétiques et/ou morales illustrent très généralement leur connexion avec un programme idéologique, une vérité donnée.

Or la *Vie de sainte Élysabel* appartient à cette tradition des « vies spirituelles ». Bien qu'elle soit peut-être une pièce de commande écrite suite à la conversion de l'auteur, elle témoigne donc en premier lieu de la connaissance par Rutebeuf de cette tradition textuelle, et du type de modèle moral et spirituel que cette dernière tend à valoriser. Nous offrirons par conséquent une lecture de ce poème hagiographique en sa qualité de pièce particulièrement propice au déploiement d'une réflexion critique sur la lecture de type « la vie et l'œuvre », de même que sur les notions d'auteur et d'autorité qui sont rattachées à ce type de lecture biographique. Par rapport à ce qu'on observait pour des auteurs tels qu'Angier et Guillaume le Clerc de Normandie, on verra que Rutebeuf exerce une plus grande liberté au regard de l'hagiographie, et plus généralement d'un modèle latin d'autorité qui serait auréolé du prestige de l'antiquité. De fait, le poète parisien se réapproprie plutôt le genre de l'hagiographie afin de formuler un discours particulièrement autoréflexif et critique sur les fondements de l'autorité de la sainte et,

par la même occasion, sur le type d'autorité alternative que lui, Rutebeuf, aspire à représenter. Contrairement à ce qu'a pu suggérer Anne Berthelot, cette réflexion ne se fait pas en dépit du contenu spirituel de la *Vie de sainte Élysabel*, tout comme elle ne se déploie pas seulement dans les seuils de la narration. Elle est perceptible tout au long du poème, qui se révèle être un véritable manifeste de la « poétique auctoriale » de Rutebeuf.

En effet, la démonstration permettra d'établir que cette hagiographie multiplie les passages métapoétiques ou métatextuels qui posent sans relâche, dans les marges de la narration aussi bien que dans le corps de la diégèse, la question des liens entre les notions d'auteur, de vérité, de genre, de langue et d'écriture, confirmant de ce fait le lien entre hagiographie et biobibliographie que la filiation formelle pouvait déjà suggérer. Ces passages autoréflexifs, on le verra ensuite, sont intimement liés aux endroits du texte où Rutebeuf, par l'entremise du mécanisme de l'inscription onomastique, se signale lui-même dans le texte et s'intègre par conséquent dans la construction de la vérité hagiographique qu'il est en train d'élaborer. L'étude de ces manifestations ostentatoires de la présence auctoriale au sein d'un texte appartenant lui-même à un genre et à une tradition intimement liés à la question des rapports entre *auctor*, écriture, langue et vérité permettra enfin de souligner toute l'originalité du point de vue proposé par Rutebeuf. Contrairement à un *auctor* ou à un saint, celui-ci ne se présente plus comme le porte-parole d'une vérité autorisée dont il serait l'ambassadeur. Cultivant sans cesse un rapport ambivalent au mensonge et soucieux de penser d'autres modes d'autorité écrite que le seul livre monumental latin, le poète parisien paraît vouloir ouvrir la voie à l'avènement d'une figure auctoriale alternative à celle de l'*auctor*. Sans nécessairement définir avec précision ce nouveau type d'auteur, l'organisation et le contenu du BnF fr. 837 donneront par la suite un écho retentissant au geste de remise en question des *auctores* posé par Rutebeuf.

L'autorité de la sainte : un concert de points de vue concordants

Les aspects les plus singuliers et les plus équivoques de la voix auctoriale de Rutebeuf ne se manifestent pas d'entrée de jeu dans le poème. Comme on pourrait s'y attendre dans le cadre d'une hagiographie, une partie du discours métatextuel de la *Vie de*

sainte Élysabel n'est d'abord déployé que pour mieux illustrer la conformité du poème et de son auteur à des standards d'orthodoxie religieuse qui se manifestent dans des termes idéologiques et médiatiques (textuels). Œuvre au « second degré »²², la *Vie* se présente ainsi dans le prologue comme un texte placé sous l'autorité, voire la tutelle d'un écrit préexistant, à la fois autorisé et présenté comme vrai, à savoir la source qui a servi de matière à Rutebeuf et dont il propose la traduction. Outre la question philologique intéressante consistant à établir si Rutebeuf a davantage utilisé la *Vita sancte Élisabeth* ou sa traduction en prose²³, on remarque que le texte se présente d'emblée comme une simple « mise en rime ». Après avoir donné le nom de sa patronne, « Ysabiaus, fame au roi Thibaut » de Navarre (*Elyzabel, FB*, v. 17), Rutebeuf annonce son projet poétique :

Por li me vueil je entremetre
 De ceste estoire en rime metre
 Qui est venue de Hongrie,
 Si est li Procés et la Vie
 D'une dame que Jhezucriz
 Ama tant, ce dit li escriz,
 Qu'il l'apela son servise ; (*Ibid.*, v. 21-27)

Le poète est responsable de l'aspect formel, tandis que sa source est désignée d'abord comme une « estoire » (v. 22), puis comme « li escriz » (v. 26). D'une façon très analogue à ce qu'on observait dans les *Dialogues de Grégoire le Grand*, où Angier entendait « translater » un « seint escrit » (*Dialogues*, v. 144), Rutebeuf se présente ici dans une position d'auteur « secondaire », lisant une source *écrite* qui dicte (« ce dit li escriz », v. 26) un contenu. Le poète est autrement dit un passeur ; il est le relais d'une matière qui le précède et dont il n'est pas l'initiateur. Par ailleurs, cette matière est décrite comme une « estoire », ce qui tend à confirmer l'équivalence, que Rutebeuf pose d'ailleurs, entre « escriz » et « estoire » qui demeure un terme fermement rattaché à l'*historia* et donc à la vérité. Texte hagiographique, la *Vie de Sainte Élyzabel* est l'occasion pour Rutebeuf de prouver son allégeance à un programme de vérité et d'autorité tout à la fois écrit, univoque et transcendant. Sa tâche consiste à actualiser, à l'occasion d'une commande, une vérité écrite et religieusement exemplaire.

²² Sur cette expression, voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

²³ Sur cette question, voir le dossier, précédemment cité, situé dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 62-100.

Une des spécificités de ce prologue assez générique au demeurant réside dans le fait que Rutebeuf livre à son lectorat le titre complet de cette source vraie et autorisée, à savoir « li Procés et la Vie » de la sainte²⁴. La biographie, entendue d'une part comme la somme des actions de la dame, et d'autre part le processus juridico-théologique menant à la canonisation de celle-ci, sont donc directement associés à la vérité dont Rutebeuf est le passeur. Du point de vue de la causalité, la vie de la sainte et le procès de sa canonisation sont présentés comme le matériau qui fonde la vérité et l'autorité de l'*estoire* ou de l'*escriz* que Rutebeuf met en rime par la suite. Également traversé par la question de l'écriture, le passage pose donc une certaine équivalence entre la figure de la sainte et la figure symbolique de l'*auctor*. En effet, Elyzabel revêt la dimension épistémologique et morale de la « fonction-*auctor* » en contexte chrétien, en ce sens qu'elle est présentée, tout comme d'autres *auctores* chrétiens qui sont aussi des saints (tels saint Grégoire, par exemple), comme l'ambassadrice terrestre de la vérité incarnée par *Jhezucriz* (*Ibid.*, v. 25).

Afin de bien souligner l'autorité de la sainte et du récit de sa vie, le poème inscrit dans la diégèse, en accord avec sa source, une série d'instances autorisatrices qui garantissent la subordination du récit, du texte et de la sainte à une vérité religieuse à la fois univoque et transcendante. Qu'il s'agisse du « pape Grigoire » (*Ibid.*, v. 42) (c'est-à-dire Grégoire IX, pape de 1227 à 1241²⁵), dont la fonction spirituelle et politique permet de juger de la vérité des témoignages écrits qui lui sont envoyés, de ses « Evesque et archevesque ensamble » (*Ibid.*, v. 70) dont la mission est de vérifier la véracité des « paroles » (*Ibid.*, v. 56) sur la sainte, ainsi que d'« apercevoir / de ses miracles et trover / que l'en pooit par droit prover » (*Ibid.*, v. 75-77) ou encore de la voix de l'auteur-narrateur qui relaie la matière hagiographique à cet instant du récit, chaque point de vue, aussi « personnel » ou individualisé soit-il, paraît fédéré par un rapport univoque à la vérité. Le texte procède donc à l'accumulation des différents témoignages qui, une fois qu'ils ont été mis en série, confirment l'identité parfaite entre l'autorité de la sainte et les multiples acteurs de la transmission et de l'authentification du récit de sa vie.

²⁴ Et ce en parfait accord avec sa source latine, qui se composerait d'une part du *Processus et ordo canonizationis beate Elysabet*, et d'autre part de la *Vita* à proprement parler. Cf. *Idem*

²⁵ ²⁵ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 639.

En outre, comme le soulignait à juste titre Wagih Azzam, la suite du récit présentera Élysabel comme « un modèle de vertu, un exemple de perfection absolue durant sa vie entière²⁶ ». À la lecture de la *Vie*, on constate que sainte Élyzabel est en effet un symbole de pure dévotion, tout entier tourné, de la naissance jusqu'à la mort, vers l'adoration de Dieu, qui ne connaît aucun moment de fléchissement moral ou spirituel. Son parcours irréprochable se distingue à cet égard de celui de sainte Marie l'Égyptienne, au sujet de laquelle Rutebeuf racontera, plus tard dans le manuscrit (fol. 316v-323r), qu'elle livra durant sa jeunesse son corps « du tout en tout a la luxure » (*Égyptienne*, v. 47), allant même jusqu'à satisfaire, comme le formule Rutebeuf, la « volentez » (*Ibid.*, v. 136) de l'intégralité d'un équipage de bateau (*Ibid.*, v. 131-160) avant de se repentir dans la seconde partie du texte. Comparativement, Élysabel incarne un modèle d'autorité chrétienne univoque, que le pape ainsi que les différents témoins qui fournissent la matière à l'écriture juridico-théologique (le procès), puis historique (la vie) menant à l'écrit dont s'inspire Rutebeuf, ne feront que relayer sans jamais le remettre en question. La diversité des points de vue personnels qui relaient le récit hagiographique n'est mise en scène que pour mieux constater et souligner la perfection de la sainte, ainsi que l'évidence et l'infailibilité d'une vérité qui englobe de son unité les différents garants du discours hagiographique.

Inscriptions auctoriales : un « rude bæuf » hagiographe

Dans ce concert de points de vue concordants, quelle est la place que Rutebeuf accorde à sa propre version du récit, de même qu'à sa propre figure d'auteur et d'autorité ? Les différents médiévistes qui se sont penchés sur la question ont déjà souligné que le discours que livre Rutebeuf sur lui-même est ostentatoire : la *Vie de Sainte Élyzabel* est le poème où la présence auctoriale de Rutebeuf se manifeste avec le plus de force²⁷. Une telle présence se manifeste tout d'abord par l'abondance de ses

²⁶ Wagih Azzam, « Un recueil dans le recueil », art. cit., p. 200.

²⁷ Anne Berthelot, « Le Bœuf et l'Ermite », *loc. cit.*, p. 170 ; Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 218 et Olivier Collet, « “Sic ubi multa seges, bovis acres nosce labores” : les inscriptions d'auteur dans l'œuvre de Rutebeuf », dans Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck (dir.), « Toutes choses sont faictes cleres par escripture », *op. cit.*, p. 33-44.

signatures, avec non moins de cinq occurrences du nom « Rutebeuf » dans l'épilogue de la *Vie*²⁸ :

Ainsinc fist la beneüree
(Bien dust s'arme estre asseüree)
Dont *Rustebués* a fet la rime.
Se *Rustebués* rudement rime
Et se rudece en sa rime a,
Preneiz garde qui la rima.
Rustebués, qui rudement oevre,
Qui rudement fait la rude oevre,
Qu'assez en sa rudece ment,
Rima la rime rudement.
Quar por nule riens ne croiroie
Que bués ne feïst rude roie,
Tant i meïst l'en grant estude.
Se *Rustebués* fait rime rude,
Je n'i part plus, mais *Rustebués*
Est ausi rudes coume bués. (*Ibid.*, v. 2153-2168)

Les motivations d'une telle insistance sur le nom du poète sont multiples. Mais l'aspect le plus évident de cette manière « intempestive » de signer le texte est sans doute la centralité qu'elle confère à la fonction-auteur Rutebeuf qui, dès lors, est offerte à l'analyse et à l'interprétation critiques, à commencer par celles de l'auteur lui-même. Non seulement Rutebeuf éprouve-t-il le besoin de répéter cinq fois son nom en moins d'une vingtaine de vers, mais il ne cesse par ailleurs dans ce passage de jouer sur les assonances et les effets d'homophonie, notamment avec les termes « rude », « rime » (ou « rima » et ses homophones). L'ensemble du passage, particulièrement riche en équivoques par rapport au reste du texte, se distingue par son exploitation de la plasticité sonore de la langue, qui passe au premier plan et revêt une épaisseur supplémentaire au moment même où l'auteur inscrit son identité onomastique dans le texte. Alors qu'elle est sur le point de conclure le récit, la figure de l'auteur-narrateur concentre donc toute son attention sur son identité onomastique, ainsi que sur son domaine de spécialisation, à savoir la langue érigée en matériau sonore dont il est le (rude) rimeur, c'est-à-dire l'artisan-ouvrier. Il s'agit donc d'un passage qui se présente lui-même comme étant d'une

²⁸ Au v. 1053, Rutebeuf avait déjà inscrit son nom dans le texte, ce qui élève à 6 le nombre de signatures dans la *Vie de Sainte Élysabel*. Pour le détail de ces inscriptions, voir l'annexe recherche I.

importance capitale pour comprendre le discours de Rutebeuf sur sa propre pratique et sur son identité « littéraire », ou encore sur sa *persona* auctoriale.

Cela ne revient en aucun cas à suggérer que ce passage est la seule clé d'un texte qui, du fait qu'il s'agit d'une hagiographie et d'une commande, ne serait qu'un prétexte (ou un pré-texte) dont l'auteur se débarrasserait pour mieux insérer un commentaire sur sa propre pratique qui, dès lors, a peu à voir avec la matière conservée. Cela ne revient pas non plus à supposer une hétérogénéité ou une autonomie de cette série de signatures par rapport au reste du texte qui autoriserait à interpréter celle-ci comme une preuve que « Rutebeuf » ne serait qu'un emblème d'une écriture qui ne dit rien d'autre qu'elle-même, selon une logique autotélique dont les jeux d'équivoques seraient la manifestation. Au contraire, nous verrons à présent que ces inscriptions onomastiques de Rutebeuf ne sont que l'une des étapes d'une réflexion globale, systématique et méthodique déployée dans l'ensemble du texte au sujet de la *persona* de Rutebeuf, figure qui semble se poser les questions suivantes : « Qu'est-ce qu'un auteur ? Quel est (ou quel doit être) son lien avec la vérité ? Suis-je un auteur ? ».

L'analyse a déjà suggéré que, pour répondre aux deux premières interrogations, Rutebeuf se servait de la figure de sainte Élyzabel, de même que de celles des garants de l'authenticité du récit de la vie de la sainte pour valoriser dans son texte le modèle de l'*auctor* chrétien, dont la somme des actions et des discours illustre une affinité parfaite aux principes de la foi. La « vie spirituelle » qu'offre Rutebeuf à son public tend autrement dit à mettre en scène le type de lien à la vérité qu'est censé emblématiser l'auteur idéal. Avec sa série de signatures, le discours de Rutebeuf se replie sur lui-même pour poser la troisième question, à savoir « Suis-je un auteur ? » ou, plus encore : « Suis-je un *auctor* ? », c'est-à-dire un garant légitime de cette même vérité transcendante dont la sainte est un emblème. Or la réponse que l'auteur-narrateur fournit par l'entremise d'une série d'interventions disséminées tout au long du texte est pour le moins ambiguë. Une fois réassemblée, cette réponse permet de relire l'ensemble de la *Vie* non plus comme la simple réactualisation d'une théorie éculée de la sainteté et de l'autorité (ce que pouvait sembler annoncer le prologue), mais comme le manifeste d'une nouvelle conception de l'auteur. Or cette dernière n'est pas véritablement nommée par Rutebeuf, si

ce n'est à la négative ou de façon imagée. Il convient donc de l'extraire des différents commentaires et métaphores que l'auteur dissémine dans le texte.

Un des premiers aspects de cette conception est qu'elle brise tout rapport parfaitement synergique qui pourrait exister entre la figure de Rutebeuf et la vérité hagiographique dont il se fait le relais dans la *Vie de sainte Élysabel*. Elle tend même dans un premier temps à suggérer fortement que Rutebeuf n'est pas un *auctor*, dans le sens où il ne saurait être perçu comme le garant fiable d'un discours reçu comme étant vrai. Ainsi, les vers 2153-2168 de l'épilogue de la *Vie* que nous avons cités réalisent une telle remise en question par divers moyens. Le premier a déjà été évoqué succinctement ; il concerne la stratégie esthétique et rhétorique employée par le poète à cet instant du poème. La répétition du nom de l'auteur superposée à un jeu d'équivoques sur ce même nom confère au langage une épaisseur et une plasticité supplémentaires qui, bien qu'elle ne court-circuite pas entièrement la communication et le message associé au langage, attire l'attention sur le matériau linguistique et entraîne le discours dans une zone partiellement en retrait au regard de l'activité communicative que le langage est censé permettre.

Les effets de « non-sens » générés par les assonances et les homophonies tendent effectivement à mettre en scène la « langue qui parle », et l'insistance sur le nom de celui qui parle rappelle que cette langue, que ce discours que l'on pourrait qualifier de « discursif » ont une identité : Rutebeuf. Si on l'appréhende comme une théorie immanente de l'auctorialité, cet exercice rhétorique est déjà en soi une proposition théorique forte dont on perçoit les applications épistémologiques. En effet, là où sainte Élysabel, dans un premier temps, puis les différents garants de la véracité du récit de sa vie miraculeuse (le pape Grégoire IX et ses émissaires), dans un second temps, sont tous présentés comme les ambassadeurs d'une vérité divine, univoque, et transcendante, Rutebeuf offre pour sa part un témoignage beaucoup plus ambigu sur la valeur de sa parole, qui se présente en partie comme étant aux frontières de la communication, c'est-à-dire aux frontières de la vérité.

Mais la salve d'inscriptions onomastiques de Rutebeuf n'est ni entièrement absurde, ni parfaitement autotélique. Elle ne saurait être confondue avec le discours – diaboliquement « nonsensique » car livré dans une langue incompréhensible – dont use

par exemple le personnage de Salatins pour invoquer le Diable dans le *Miracle de Théophile*, transcrit plus loin dans la collection auctoriale du BnF fr. 837 (fol. 298v-302v)²⁹. Les inscriptions onomastiques du poète s'accompagnent en fait d'un message sur l'auteur Rutebeuf, et notamment sur sa capacité à dire ou non la vérité. Une grande partie de la « signature » est en effet consacrée à jeter le doute sur l'aptitude de Rutebeuf à produire un discours vrai. Le vers « Preneiz garde qui la rima » (*Élysabel*, FB, v. 2158) fonctionne tout d'abord comme l'inverse d'une assertion de vérité. Alors que Rutebeuf a multiplié les références topiques à l'écrit, à l'*estoire*, ou encore à la source et qu'il a entretenu par ces références un lien de confiance avec son public, le même poète emploie une formulation, « prenez garde », qui en appelle au contraire à la vigilance du lectorat-auditoire. Les vers suivants « Qui rudement fait la rude oevre, / Qu'assez en sa rudece ment » (*Ibid.*, v. 2159-2160) confirment le bienfondé des doutes soulevés par l'auteur au sujet de sa propre activité poétique. Rutebeuf ment « asseiz », c'est-à-dire qu'il se place dans ce passage comme un anti-modèle auctorial, un ambassadeur du mensonge et non plus du vrai.

On dénote par ailleurs que Rutebeuf fournit une explication « identitaire » à sa connexion privilégiée au mensonge, liée selon le poète à la rudesse de sa propre nature. Une telle nature est, selon les dires du poète lui-même, difficile à contrer, et ce, même par l'*estude* :

Preneiz garde qui la rima.
Rustebués, qui rudement oevre,
 Qui rudement fait la rude oevre,
 Qu'assez en sa rudece ment,
 Rima la rime rudement.
 Quar por nule riens ne croiroie
 Que bués ne feïst rude roie,
 Tant i meist l'en grant estude. (*Ibid.*, v. 2158-2165)

²⁹ Cette incantation va comme suit : « Bagahi laca bachahé / Lamac cahi achabahé / Karrelyos / Lamac lamec bachalyos / Cabahagi sabalyos / Baryolas / Lagozatha cabyolas / Samahac et famyolas / harrahya » (*Théophile*, FB, v. 161-168).

C'est parce qu'il est rude que Rutebeuf ment, tandis qu'il insiste sur le fait que le bœuf, qui constitue quasiment « l'animal-totem » du poète³⁰ ne saurait produire autre chose qu'un sillon rude.

Comme l'a rappelé Olivier Collet, l'image du bœuf laborieux et rude est une métaphore répandue de l'écriture, observable depuis l'antique boustrophédon jusqu'au personnage de *Bouvard* (ou, à cet égard, des *Bovary*) de Flaubert au moins³¹. La dimension topique des mises en garde de Rutebeuf concernant sa nature bovine et rude se constate de façon d'autant plus nette qu'on y perçoit également une référence à Gautier de Coinci, dont l'auteur du *Miracle de Théophile* était à l'évidence un lecteur assidu³². Dans les *Miracles Notre Dame*, Gautier multipliait lui aussi les références à la rudesse de son expression, implorant la Vierge d'« eslimer » sa langue³³. Toutefois, se revendiquant de saint Jérôme et de l'autorité de Notre Dame tout en fustigeant les circonvolutions de la langue des *auctores* païens, Gautier se présentait comme une figure d'auteur dont la simplicité de l'expression lui garantissait une meilleure connexion à la vérité que des auteurs tels que Virgile³⁴. Explicitement présentée comme étant problématique, la rudesse de Rutebeuf n'a pas, pour sa part, cette même valeur de véracité. Elle devient au contraire un obstacle naturel à l'énonciation de la vérité par l'auteur-narrateur, qui conclut son texte en labourant inlassablement et ostensiblement la glèbe sémantique de son propre nom, et qui met en garde son public de ne pas accepter aveuglément le nom de « Rutebeuf » comme celui d'une autorité digne de foi.

Rutebeuf semble ainsi opposer deux trajectoires différentes, à savoir celle de la rectitude et de la droite voie que représente la sainte et celle, sinueuse, du bœuf dont la rudesse naturelle l'oblige à mentir. Dès lors, cette vision n'est pas si différente de celle

³⁰ Olivier Collet, « “*Sic ubi multa seges, bovis acres nosce labores*” », art. cit.

³¹ *Idem*

³² Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 168 et sq.

³³ « La Mere Dieu, qui est la lime / Qui tout escure et tout eslime, / Escurer daint et eslimer, / Por ses myracles biau rimer, / La langue Gautier de Coinsi, / Qui por s'amor commence einsi » (*MND* I Pr 1, v. 325-329) ; « Par mi le voir outre en irai, / Mout rudement espoir dirai / Con cil qui n'a pas grant savoir ; (*MND*, II, Pr. 1, v. 55-57) ».

³⁴ « Mais sains Jeroïmes fait savoir, / Et bien le dit l'autoriteiz, / Que symplement la veritez / Vaut milz a dire rudement / Que biau mentir et soutillement. » (*MND*, II, Pr. 1, v. 58-62) ; « Plus veil ensivre le prophete / Que je ne face le poete. / Plus penre veil seur saint Jehan / Et seur saint Luc que seur Lucan. / Plus be a penre en l'Evangille / Qu'en Juvenal ne qu'en Vergile. » (*MND*, II, Pr. 1, v. 65-70). Cf. *supra*, chapitre 3, p. 414. Sur la référence à Jérôme, dont se sont servis certains acteurs de la production et de la transmission des littératures de langue vernaculaire pour légitimer leur projet, voir *supra*, chapitre 2, p. 365-366.

développée ailleurs dans le corpus des œuvres de Rutebeuf : les *Vers de la mort* ne présentent-ils pas eux aussi le poète comme un auteur certes repentant, mais dont l'ensemble de la vie a été consacrée au péché et au mensonge ? Par ailleurs, la référence à l'impossibilité de remédier à sa nature malgré l'étude peut être vue comme une manière de souligner l'impossibilité fondamentale pour l'auteur « rude » et bovin d'accéder au statut d'*auctor*, c'est-à-dire de garant d'un discours vrai, et ce même s'il investit par ailleurs un type de texte, la « vie spirituelle », qui pourrait *a priori* lui permettre d'aspirer lui aussi à l'exemplarité.

Mais la *persona* de l'auteur revêt au contraire une dimension beaucoup plus équivoque, du fait que le discours de Rutebeuf ne parvient pas à (ou n'a pas pour dessein de) bâtir de cloison parfaitement étanche entre les deux types d'autorité dont il offre le tableau dans la *Vie de sainte Élysabel*, à savoir celle du discours du poète et celle emblématisée par la sainte. En fait, la lecture d'un certain nombre de passages de la *Vie* inciterait même à penser que Rutebeuf vise plutôt à entretenir une certaine confusion entre les deux domaines, ce qui a pour effet de rendre plus problématique le discours de vérité derrière lequel il paraît refuser de vouloir se cacher.

On relève par exemple un passage du poème, dans lequel le poète décrit en des termes très clairs sa conception des liens entre l'autorité, la biographie et la vérité sur laquelle il s'appuie pour certifier l'authenticité de son récit, mais où l'auteur entretient à dessein la confusion du sens :

Por ce vous vueil dire orendroit
De sa Vie ce que j'en truis.
Ne dites pas que je contruis,
Aiz sachiez bien en verité
C'est droiz escriz d'auctorité. (*Ibid.*, v. 1974-1978)

Le narrateur joue d'abord sur les associations entraînées par la rime, qui lie d'une part l'activité de trouver (« truis ») au mensonge (« contruis »), et d'autre part la vérité à l'« auctoritei ». Dans l'espace du vers 1978, l'autorité est clairement avoisinée à l'écriture, caution médiatique du discours vrai. La composante biographique du texte n'est pas non plus en reste dans cette structure d'autorisation, puisque la source écrite est présentée comme une « Vie » au v. 1975. Tout comme dans les premiers vers du poème,

Rutebeuf relaie ici la synergie entre biographie, écriture et *auctoritas*, et ce afin de souligner la véracité de son propos.

De plus, dans le même passage, un autre modèle d'autorité coexiste avec cette structure, à savoir celui que symboliserait le poète-narrateur. Or celui-ci inspire nettement moins la confiance. Dans l'extrait, Rutebeuf se place en effet sur la défensive quant aux accusations de mensonge dont il pourrait faire l'objet. D'une certaine manière, ce passage anticipe les réflexions contenues dans la signature de l'épilogue quant à l'incompatibilité « naturelle » entre la rudesse bovine de l'écriture de Rutebeuf et la capacité à faire autorité, à dire vrai. Une première interprétation du texte pourrait donc être la suivante : sachant bien qu'il ne dispose pas de la crédibilité nécessaire pour garantir la vérité et l'autorité du passage, Rutebeuf « se cache » derrière une instance capable de garantir l'authenticité des propos qu'il rapporte. Ce faisant, il agit d'une manière analogue à celle de frère Angier qui, au début des *Dialogues de Grégoire le Grand*, ne prenait la parole que sous la caution d'un livre « molt auctorizez » et d'un saint docteur de l'Église³⁵.

Cependant, se pourrait-il que l'extrait prête le flanc à une lecture légèrement plus équivoque ? Pareille hypothèse est encouragée par l'ambiguïté proverbiale (au regard de ce qui constitue la tradition littéraire médiévale de l'époque de Rutebeuf) mais néanmoins inévitable du verbe « trouver » employé par le narrateur. Comme on l'observait déjà chez frère Angier qui, de façon éloquente, se présentait comme étant incapable de « trover » en soi une matière digne d'écoute³⁶, le verbe « truis » désigne en effet en ancien français aussi bien l'acte de composition d'un récit (*erfinden, komponieren*) ou d'une chanson que le simple fait de « trouver » (*finden*)³⁷ un récit préexistant. Dans le contexte où l'emploie Rutebeuf, le verbe « trouver » possède donc une signification plurielle qui laisse planer un certain doute quant à la part de responsabilité du poète dans la production de l'œuvre. Une telle incertitude sémantique, qui s'allie aux jeux d'homophonie avec le verbe *controver* à la rime, serait peut-être plus attendue dans un récit romanesque de la même

³⁵ « Cil qui le fist ne pot mentir / Qu'il le fist par Seint Esperit, / Qui onc a nuli ne mentit. / Ne vos doit pas celer son non / Car molt par est de grant renom / Ço est li pape saint Gregoire / De Seinte Eglise flour el gloire. / Li livre est molt auctorizez / Par totes terres renomez / Clamez est as vals e a hoges / Li seint livre des Dialoges. » (*Dialogues*, v. 161-172).

³⁶ Angier préfère, comme nous l'avons vu, parler de son activité poétique en usant du verbe *acraire* : « Ne me doit estre a mal torné / Si di ço q'autre a composé, / Car qui ne poet en soi trover / Dom altre ou soi puesse amender, / Saive est e cointe e grant sen fait / Si il de son meillor l'acrait. » (*Dialogues*, v. 149-154).

³⁷ Adolf Tobler et Ehrhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, *op. cit.*, art. « trover ».

époque³⁸. Mais elle étonne bien plus dans un discours hagiographique, qui tend habituellement à mettre en scène des figures autoriales qui, telles Angier, se présentent plutôt comme les humbles passeurs d'une matière narrative religieusement orthodoxe.

L'ambivalence de Rutebeuf entraîne par ailleurs une certaine confusion du sens du passage, puisque l'objet des accusations de mensonge en devient plus difficile à cerner : l'auteur-narrateur se défend-il d'accusations formulées contre le contenu de la vie lui-même ou bien simplement de son activité de « trouveur », c'est-à-dire de son discours « personnel » ? Pour ajouter à l'incertitude, le texte ne semble pas non plus trancher sur la paternité du « droiz escriz d'auctorité » (*Ibid.*, v. 1978) invoqué pour faire taire d'éventuels détracteurs. En l'état, l'expression peut aussi bien désigner la source textuelle de Rutebeuf (la *Vita*) que ce que le poète « en truit », c'est-à-dire son propre texte. Plus tard dans le poème, Rutebeuf se présentera d'ailleurs à deux reprises comme un scripteur, insistant de ce fait sur la nature écrite de sa composition hagiographique³⁹. Alors qu'une interprétation « sage » du passage supposerait que Rutebeuf garantit la véracité de son discours grâce à l'autorité d'un texte vrai, lui-même cautionné par les agissements de sainte Élysabel, rien ne semble interdire d'analyser cet extrait comme un discours sur la véracité de son propre texte, de son propre discours. Se peut-il que Rutebeuf entretienne par là une certaine confusion entre le modèle d'« auctorité » cautionné par la sainte et celui dont il peut espérer, en tant que « trouveur », être le garant ? Si une réponse tranchée ne saurait être fournie, la quatrième partie du poème paraît offrir, au sein de la diégèse, une première réponse métaphorique sur un tel jeu de croisement des identités autoriales.

Alors que le narrateur principal reprend la parole au v. 1403 pour disposer la matière et annoncer que la « quarte partie / La ou est la fins de [l]a vie » de la sainte, un nouveau personnage de témoin-narrateur est introduit dans le texte. Un certain nombre de vers est alors consacré à décrire les procédures juridiques et morales auxquelles ce

³⁸ Sur cette question, voir en premier lieu Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, *op. cit.*

³⁹ D'abord, Rutebeuf ne fait que se comparer hypothétiquement à un *escrivain*, c'est-à-dire à un scribe, dans un but hyperbolique : « Se j'estoie bon escrivains, / Ainz seroie d'escire vains / Que j'eüsse dit la moitié / De l'amor et de l'amistié / Que Dieu moustroï et jor et nui, / Et je dout qu'il ne vous anuit » (*Ibid.*, v. 985-990). Plus tard, il décrit en des termes scripturaires son activité de narrateur : « Or avez oï en quel guise / Vesqui ; encore i a assez / (Mes je sui d'escire lassez) » (*Ibid.*, v. 1914-1916).

nouveau témoin s'est soumis pour garantir la vérité de son exposé, ainsi que l'identité de ce témoin, qui a la particularité d'être l'homonyme de la sainte :

Ici dist la quarte partie,
La ou est la fins de sa vie,
Qu'ele avoit une damoisele
Qui avoit autel non comme ele :
Andeus Elysabiaus ont non.
Preude fame et de grant renon
Fu moult ceste, ce dist l'estoire.
Por ce c'on la peüst miex croire,
Juraqu'ele diroit le voir
De quanqu'ele porroit savoir
De toute la vie sa dame ; (*Ibid.*, v. 1403-1413)

Rutebeuf n'invente ni ce personnage de la suivante homonyme d'Élisabeth, ni la description – cruciale pour l'autorité du récit – du serment⁴⁰. Il n'en demeure pas moins que, par rapport au modèle latin de la *Vita*, qui distingue simplement l'*Elysabeth ancilla* de *beata Elisabeth*, l'homonymie est soulignée de façon quelque peu insistante par Rutebeuf, qui consacre deux vers plutôt qu'un à la révélation de ce détail. Ainsi, en insistant sur le fait qu'« Andeus Elysabiaus ont non » alors que le vers précédent était suffisamment clair (« Qui avoit autel non comme ele »), le texte paraît précisément vouloir attirer l'attention sur la confusion onomastique entre la sainte et la suivante qu'il dissipe ostensiblement. Comme ailleurs dans le texte, on n'hésite pas à faire « hoqueter » la narration, c'est-à-dire à attirer l'attention sur le discours et l'art de l'auteur-narrateur.

Une lecture métapoétique du passage est d'autant encouragée par le fait que la seconde Élisabeth se voit conférer le statut de témoin oculaire de la dernière partie de la vie de sa maîtresse, et donc de narratrice de la biographie. Parce qu'il lui incombe de compléter le récit de la vie de la sainte, Élisabeth est autrement dit placée dans le texte dans une position comparable à celle d'un auteur, à la fois narrateur de l'histoire et garant de l'authenticité de celui-ci. Son activité narratrice et sa prise en charge du récit hagiographique peut donc être interprétée comme une manière de refléter l'activité auctoriale de Rutebeuf lui-même, d'autant plus que son nom, dont le texte français insiste

⁴⁰ La *Vita* ouvre sa quatrième partie sur la description de cette nouvelle Élisabeth : « *Elysabeth, ancilla quodam beate Elysabeth [lanthgravie Thuringie], jurata et interrogata de vita et conversacione ejusdem beate Elysabeth, dixit quod, [postquam griseum habitum assumpsisset, diu fuit cum ea et] plurima vidit opera caritatis in ea et multe humilitatis fuit.* » Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 90.

sur le fait qu'il est une répétition du nom de la sainte, plaçait déjà cette seconde Élisabeth dans le domaine de la réflexivité et de la représentation.

Double onomastique de la sainte, « Elysabiaus » porte en outre dans son nom l'écho du nom d'un des personnages responsables de la genèse du poème de Rutebeuf, à savoir la protectrice « Ysabiaus, fame au roi Thibaut » (*Ibid.*, v. 17). Rappelant l'équivalence médiévale entre les formes Ysabel et Elysabel, Michel Zink a souligné la manière dont le texte d'un autre manuscrit, le BnF fr. 1635, s'appliquait à accentuer l'identité entre la sainte Élisabeth et la comtesse Isabelle de Navarre :

[P]oint n'est besoin d'attendre les derniers mois de la vie d'Isabelle [de Navarre] pour trouver entre Élisabeth (Elysabel en ancien français) et elle un lien particulièrement frappant : celui du nom, qui fait de la sainte sa patronne en même temps que son modèle. Si le manuscrit C [le BnF fr. 1635], sauf dans la rubrique et une fois par inadvertance au v. 1385, appelle systématiquement Elysabel Ysabel, ce n'est pas par erreur, puisqu'il modifie chaque fois le vers de façon à le rendre juste. C'est tout à fait délibérément qu'il fait apparaître l'identité des deux noms. Leur confusion est d'ailleurs fréquente au Moyen Âge [...].⁴¹

Cependant, le manuscrit BnF fr. 837 (portant le sigle *A* chez les éditeurs de Rutebeuf), ne joue pas de cette homonymie parfaite : « Ysabiaus, fame au roi Thibaut » ne se confond jamais avec la forme « Elysabiaus » employée tout au long du manuscrit. Mais qu'on décide ou non de voir Ysabiaus comme un troisième avatar de l'auteur, le nom d'Elysabiaus désigne tout de même différentes instances (la sainte et la suivante) qui possèdent une part de l'autorité du texte, tant et si bien qu'il n'est pas hasardeux de supposer que ce jeu d'identifications et de renvois interpersonnels rappelle l'entité qui prend en charge la totalité de la narration, à savoir Rutebeuf lui-même. Accepter un tel jeu de correspondances permettrait alors de lire le passage comme une mise en abyme de la stratégie auctoriale de Rutebeuf, une sorte de supplément de discours métapoétique visant à compléter les remarques que l'auteur fournissait dans les seuils de la narration, où l'on se souvient que Rutebeuf présentait un rapport ambivalent à la vérité. Dans ce passage, l'auteur continue de chercher à définir ce qui fonde la parole vraie.

En effet, au début de la « quarte partie », la prise en charge de la narration par la suivante Élisabeth s'accompagne d'une multiplication des garanties de la crédibilité du

⁴¹ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 636.

discours de cette dernière. Rappelant d'abord le « grand renon » de cette « preude fame », le texte la montre ensuite en train de prêter serment dans le but qu'on « peüst mieux croire » le caractère *voir* de son témoignage. Un tel passage a pour effet de mettre en valeur les mécanismes de fabrication de la vérité, mais aussi de la figure de l'auteur capable de transmettre et de garantir cette vérité. Le geste d'autorisation passe d'abord par un acte de langage, le serment. Mais il possède aussi un fondement moral impliquant la personne qui prête serment. La base de la véracité du témoignage est constituée de la réputation et du caractère « preux » de la servante. En ce sens, non seulement la narratrice partage-t-elle le nom de la sainte, mais elle possède comme elle un parcours moral qui, sans forcément la destiner à la canonisation, la dispose à être une ambassadrice fiable du discours de vérité qui transite en elle. L'homonymie des deux Elysabel pourrait même refléter de façon littérale l'identité de la représentation de la vérité et de l'autorité dont elles sont toutes deux les symboles : la *Vie* semble expliquer que la connexion à la vérité, puis sa transmission se fondent sur la recherche d'une certaine forme de perfection morale qui confère l'autorité du témoignage vrai. Possédant le même nom, les deux Elysabel porteraient la même vérité.

Or dans ce jeu d'identifications auctoriales, tout le problème vient du fait que l'auteur de la *Vie de sainte Élyzabel*, Rutebeuf, est présenté pour sa part comme un auteur qui oscille entre une aspiration semblable à la vérité et la nécessité de mettre en scène son inaptitude naturelle à faire autorité. C'est ainsi qu'en divers endroits de la narration, Rutebeuf insiste sur son incapacité atavique à dire la vérité (« Qu'assez en sa rudece ment »), tout en cherchant à garantir par une formulation imprécise l'autorité de sa propre écriture (« C'est droiz escriz d'auctorité »). Tantôt il s'identifie à la sainte, ainsi qu'aux personnages qui, tels la seconde Élisabeth, transmettent le récit de sa vie pour se faire le messenger de la vérité du parcours de sainte Élisabeth. Mais tantôt il souligne la problématique d'une telle identification au regard de ce qui constitue son identité auctoriale singulière et mensongère.

La langue de l'auteur

Ainsi, malgré les différentes cautions visant à garantir la véracité de son récit, Rutebeuf n'incarne jamais clairement, en tant que figure auctoriale, le « camp » de la

vérité ou du mensonge. Il paraît même cultiver cette hésitation ontologique, pour la changer, de façon étonnamment ostentatoire, voire revendicative, en un trait définitoire de son identité auctoriale. Or à la dimension épistémologique de cette identité, Rutebeuf ajoute également des considérations linguistiques. Ce faisant, il démontre notamment sa connaissance du lien de proximité qui existe entre d'une part les notions d'auteur et d'autorité, qu'il cherche à investir, et d'autre part la question de la langue. Cette proximité, on le rappelle, était emblématisée dans les lettres latines par les *auctores*, garants et passeurs de la science de la grammaire. Déjà riche, comme on l'a vu, en discours autoréflexifs et métatextuels, la *Vie de sainte Élysabel* comporte ainsi un passage où Rutebeuf interroge le statut épistémologique de la langue qu'il emploie, à savoir le français. Force est de constater que le poète offre sur la question un discours qui se distingue, comme dans ses autres interventions de narrateur, de par son caractère ostensible et opaque tout à la fois.

Dans un passage qui commence au v. 69 du poème, Rutebeuf sous-entend que la question de son autorité est liée à celle de la langue française, dans laquelle le poète choisit de produire ou de transmettre (le poète, nous l'avons vu, ne résout pas cette ambiguïté), un écrit autorisé et vrai. Ainsi, une soixantaine de vers après le début de la *Vie*, le récit du procès ayant mené à la canonisation de la sainte par le pape Grégoire s'ouvre sur la description du groupe d'enquêteurs réunis pour l'occasion. Comme en d'autres endroits du récit, la narration insiste sur les différents procédés garantissant la crédibilité des enquêteurs, dont la connexion à la vérité est assez vite rappelée :

Si assamblèrent, ce me samble,
Evesque et archevesque ensamble
Et preudomme relegieus
Qui n'estoient pas envieus
De dire fable en lieu de voir. (*Ibid.*, v. 69-73)

Mais une fois de plus, Rutebeuf ne fait pas oublier sa présence de conteur et court-circuite en quelque sorte le processus d'autorisation. Outre la « cheville » placée au v. 69 qui, malgré son caractère formulaire, insiste sur le caractère personnel du récit (« ce me samble ») et englobe le processus d'authentification dans un point de vue individuel, le narrateur s'écarte un temps de la matière lorsque vient le temps de nommer ces différentes figures autorisées pour mieux s'épancher sur son activité de narrateur. Ce qui

est en jeu, c'est le choix de divulguer le nom des enquêteurs, un exercice qui est apparemment rendu difficile par l'origine germanique de ces noms :

Enquistrent bien icil preudomme
Dont je les nons pas ne vous nomme.
Et neporquant isneleman
Se il ne fussent Alemant
Les nommaisse, més ce seroit
Tens perduz, qui les nommeroit.
Plus tost les nommaisse et ainçois
Se ce fust langages françois ;
Més n'ai mestier de dire fable :
Preudomme furent et creable. (*Ibid.*, v. 77-86)

Pour justifier la non-divulgence du nom de ces multiples garants de la vérité, Rutebeuf prend le temps – non sans ironie – de souligner qu'il s'agirait d'une perte de temps. Mais il insiste surtout sur le fait qu'il s'agit d'un problème linguistique. Le narrateur dit bien que les enquêteurs resteront anonymes du fait qu'ils sont allemands. Mais il introduit par la suite un commentaire instaurant une concurrence entre la germanité des noms et le « langages françois » en général : « si c'était du français », tel que le traduit Michel Zink⁴², Rutebeuf nommerait ces individus. Cette intervention est immédiatement complétée par un autre commentaire introduit par la conjonction de coordination « mais », qui suppose une contradiction avec ce qui vient d'être dit et qui semble associer la divulgation des noms à l'activité d'un affabulateur : « mais n'ai mestier de dire fable ». Dès lors, cette série d'interventions n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes d'interprétation. Bien qu'elle puisse sonner faux, la justification de l'omission des noms pour le bien d'une économie de la temporalité demeure compréhensible. En revanche, le rapport d'opposition entre la révélation de l'identité des enquêteurs et l'activité de « dire fable » est loin d'aller de soi. Comment, dès lors, comprendre cette remarque absconse ?

Pris dans son ensemble, ce passage de la *Vie* peut être vu comme une réflexion sur l'acte de nomination et d'identification, sur la langue, sur la vérité, ainsi que sur la manière dont ces trois éléments peuvent s'entremêler autour d'une figure d'auteur donnée. La première intervention du narrateur a pour effet de lui conférer le pouvoir de la nomination (« Dont je les nons pas ne vous nomme »), c'est-à-dire le pouvoir de révéler l'identité des protagonistes en associant un nom à leur personne. Le processus

⁴² *Ibid.*, p. 643.

d'identification est d'autant plus important dans cette *Vie* que Rutebeuf en use pour se signaler lui-même à six reprises dans le texte. Dans ce passage, l'auteur-narrateur crée donc un manque en plongeant dans l'anonymat les enquêteurs pourtant censés servir de garants de la vérité, autrement dit d'*auctores*. Cette « incomplétude nominale », cet inachèvement de l'acte d'identification peut donc être interprété comme une manière pour Rutebeuf de dissimuler ou de ne pas révéler toute la vérité, alors même que la source divulgue le nom des enquêteurs⁴³. Tout le « pouvoir » de Rutebeuf réside alors dans le choix de nommer et d'identifier, et plus précisément d'attribuer à des individus – y compris lui-même – des énoncés de vérité. Paradoxalement, nous avons souligné que cette dissimulation se fait au nom d'une fidélité à la vérité : Rutebeuf tait le nom des enquêteurs parce qu'il n'a « mestier de dire fable ». Le nœud de ce paradoxe sembler résider dans le rapport à la langue que Rutebeuf essaie de mettre en scène à travers ce manque.

Si on lit le passage de façon littérale, on semble en effet comprendre que, lorsque Rutebeuf affirme ne pas vouloir raconter des fables, il paraît associer ces fables à la langue allemande. Une reformulation possible du passage consiste à dire que c'est *parce qu'ils* sont allemands et que l'allemand est une langue de fable, de mensonge, que Rutebeuf taira leur nom, lui qui a pour prétention de dire la vérité. Les considérations linguistiques sont par ailleurs enrichies par une remarque sur le « langage fransois », qui apparaît alors au contraire comme une langue de vérité. En effet, l'auteur-narrateur explique bien qu'il aurait révélé sans tarder l'identité des enquêteurs si « c'était du français ». La formulation est imprécise, et on ne sait si le « ce » désigne les noms en particulier ou simplement la langue de la source. Quoiqu'il en soit, le narrateur détaille les raisons linguistiques de l'anonymat des enquêteurs, à savoir une non-appartenance à la langue française. La revendication de ne pas raconter de fables placée au vers suivant paraît alors augmenter le pouvoir de vérité du français : si cela avait été du « langage fransois », Rutebeuf aurait pu procéder à l'acte d'identification et il aurait pu, apparemment, ne pas risquer de raconter une fable. Mais étant donné qu'il s'agit de noms allemands et qu'il n'a pas pour occupation d'affabuler, il tait les noms. Par l'entremise de

⁴³ Cf. Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 69 : *Domino itaque, C[onrado] venerabili Hildenshemensi episcopo, et Ludovico Hitsveldensi, R[aimundo] Eberbacensi abbatibus [...]* ».

cette formulation, la langue française devient un véhicule de vérité, c'est-à-dire une langue qui dispose d'une autorité particulière.

Par ailleurs, le caractère général de la formulation, qui concerne l'ensemble de la langue française et non seulement les patronymes (« ce ce fust langages fransois »), pourrait être interprété comme une manière de signifier que l'opposition n'est pas simplement celle présentée entre les noms germaniques d'une part et la langue française de l'autre. Un autre « langage » est indirectement impliqué dans cette valorisation du « langage fransois », à savoir celui de « li escriz » (v. 26), dont Rutebeuf s'inspire, et dont il précisera à la fin du poème (v. 2177) qu'il est en « latin ». Mais dans ce passage sur le nom des enquêteurs, Rutebeuf ne formule pas sa connexion à la vérité dans les termes d'une proximité avec le latin. C'est plutôt l'absence de cette langue d'autorité qui crée les conditions d'une mise en concurrence épistémologique entre deux langues vernaculaires, le *fransois* et l'allemand.

Or, outre les préférences « identitaires », voire « personnelles » de l'auteur pour « sa » propre langue, le français, le choix de délaisser le latin pour mieux valoriser une langue vernaculaire (le français) par rapport à une autre (l'allemand) trouve également sa justification dans les impératifs de la communication auxquels Rutebeuf doit se plier, et sur lesquels il n'a pas d'autorité. Le français, en ce sens, est également la langue de ses patrons. En se présentant explicitement comme une pièce de commande, la *Vie de sainte Élysabel* délègue en effet une partie de sa finalité au bon vouloir des mécènes auxquels elle est destinée. Dès lors, la souveraineté de la vérité et la nécessité de l'auteur de se plier à la vérité sont concurrencées par le pouvoir des commanditaires, et donc par le pouvoir de la langue, vernaculaire en l'occurrence, de ces mêmes commanditaires.

À cet égard, l'épilogue de la *Vie* interroge explicitement les rapports entre fidélité à la vérité, langue française et autorité du mécène, comme pour poursuivre les considérations ontologico-linguistiques des vers 75 à 84. Comme il a déjà été souligné la *Vie* se conclut par une « salve » de signatures de Rutebeuf, qui profite de l'occasion pour interroger sa propre capacité à dire la vérité (« Qu'assez en sa rudece ment », *Ibid.* v. 2161). Cette intense remise en question de soi de la part de l'auteur est toutefois interrompue dès le vers 2007 par la prise en compte d'une « riens » qui « reconforte » l'auteur-narrateur face à la rudesse quasi-congénitale de Rutebeuf :

Més une riens me reconforte :
Que cil por qui la fis la porte
A la rīnē Ysabel
De Navarre, cui moult ert bel
Que l'en li lise et qu'ele l'oie,
Et moult en avra el grant joie. (*Ibid.*, v. 2169-2174)

La « grant joie » procurée à la reine Isabelle de Navarre par la lecture et l'écoute du texte paraît compenser, en partie au moins, l'écriture mensongère et rude de Rutebeuf. Mais outre la justification par le « plaisir du texte » procuré à la patronne, l'épilogue rappelle surtout que la mise en branle de ce projet littéraire dépend d'une question d'ordre à la fois politique (une commande du chanoine Éart de Lézinnes) et linguistique (une traduction vers le français) :

Mesire Erars la me fist fere,
De Lezignes, et toute trere
Du latin en rime françoise,
Quar l'estoire est bele et cortoise. (*Ibid.*, v. 2175-2178)

Implicitement présente lors des interrogations sur la langue allemande, la langue latine est ici explicitement nommée et vient compléter le triangle linguistique que semble vouloir tracer Rutebeuf entre l'allemand, le français et le latin. Dans les derniers vers, cette *Vie* est finalement présentée comme une traduction en « rime fransoise » du latin, et le rapport d'interdépendance entre les deux idiomes est clairement nommé.

Il n'est pas anodin que cette question linguistique soit présentée au moment où Rutebeuf s'inscrive aussi ostensiblement dans son œuvre, tout en résumant la genèse du poème à la mise en pratique d'un ordre formulé par « Mesire Erars », pour le plaisir d'une autre personne, la reine Isabelle de Navarre. L'auteur souligne ainsi qu'il s'inscrit dans une situation de communication dont l'impulsion est donnée par le public de l'œuvre qui, de par les limites imposées par son identité linguistique, peut choisir de faire subir à la réalité un certain nombre de mutations, en mandant par exemple pour la traduction d'une œuvre latine et autorisée un « rude bœuf » à l'écriture naturellement rude et mensongère.

Dans cette optique, le passage sur les noms allemands des enquêteurs se comprend comme la mise en application d'une telle vision – partiellement – malléable des discours de vérité. Autrement dit, la parole vraie peut être remodelée en fonction de la situation de

communication et des limites d'un certain « point de vue » linguistique adopté face à la réalité. Car bien que Rutebeuf affirme au v. 85 n'avoir « mestier » de dire « fable », la fidélité au réel de son discours dans ce passage est loin d'être évidente. Une fidélité stricte à la réalité des « faits » impliquerait en effet que l'auteur nomme les enquêteurs en allemand et qu'il articule le lien ontologique entre les noms et les individus en présence. Mais l'impératif d'intelligibilité exigé par la situation d'énonciation empêche ce rapport « littéral » au réel, qu'il remplace par la réalité des compétences linguistiques du commanditaire et du public francophones.

C'est cette même souveraineté de la langue du public et de l'énonciation qui vient remettre en question la connexion autrement privilégiée entre la lettre latine, l'autorité et la vérité. Certes, la valeur épistémologique du latin semble demeurer intacte, mais elle passe ici au second plan par rapport aux besoins communicationnels formulés par un autre pouvoir, à savoir celui des mécènes, qui requièrent, tout autant qu'un texte vrai, un texte en « françois ». Dès lors, ce pouvoir du mécénat cautionne et oriente lui aussi celui du poète : Rutebeuf est également l'exécutant des ordres venus des commanditaires. Cependant, son autorité en tant que poète n'est pas nulle : à titre de traducteur, il est le maillon essentiel de la chaîne liant le texte latin au mécénat francophone. Comme de nombreux clercs de langue d'oïl avant lui, il dispose de la lourde responsabilité de transférer la vérité autorisée et latine à une élite politique qui ne saurait accéder directement à celle-ci. Or ne peut-on pas interpréter les circonvolutions discursives du poète concernant son identité auctoriale et sa parole oscillant entre affabulation et prétention à la vérité comme une posture d'humilité, ainsi qu'une mise en garde de son auditoire francophone contre le pouvoir de persuasion dont il dispose en tant qu'« interprète » linguistique ? En outre, en mettant en scène le statut variable des différents idiomes vernaculaires au regard de la langue latine, et plus généralement de la vérité, ne cherche-t-il pas à penser de concert aux aspects épistémologique et générique (entre *fable* et *estoire*, entre vérité et mensonge) du statut, ou encore de l'aura dont dispose le français, langue des élites laïques qui se pense en tant que langue littéraire ?

À ce titre, le terme qu'emploie Rutebeuf pour désigner l'idiome dans lequel il s'exprime est riche de sens. Tout comme Philippe de Thaon le faisait dans les premières

heures de la littérature de langue d'oïl⁴⁴, l'auteur de la *Vie de sainte Élysabel* désigne systématiquement sa langue vernaculaire comme du français (« langages françois », v. 84 ; « en rime françoise », v. 2178). Mais le contexte de Rutebeuf n'est pas tout à fait celui de l'Angleterre de la première moitié du XII^e siècle. L'auteur de la *Vie de sainte Élysabel* effectue en effet une « translation » vers un idiome qui, entre temps, est devenue non seulement la langue romane, mais également la langue *du* roman, à savoir le genre littéraire qui se caractérise par son ambiguïté à la vérité. Si la puissance des patrons ecclésiastiques et laïques qui cautionnent la *Vie de sainte Élysabel* invite à des jugements nuancés, sans doute l'auteur-narrateur a-t-il tout de même conscience des risques que véhiculaient certains genres qui pouvaient fleurir en langue d'oïl, voire caractériser cet idiome, ce qui expliquerait alors l'emploi du terme *françois*, qui revêt une signification plus proprement géographique et linguistique, là où *roman* pouvait véhiculer une connotation générique potentiellement problématique.

On le voit, loin d'apporter des réponses tranchées aux questions qu'il soulève concernant l'auteur et l'autorité, Rutebeuf paraît surtout explorer, souvent à la négative, les ambivalences de sa *persona* d'auteur de langue d'oïl. Mais le discours du poète dans la *Vie de sainte Élysabel* n'est pas exempt d'un ton revendicateur dont l'objectif n'est pas seulement de déconstruire, mais aussi de bâtir une *persona* auctoriale en langue vernaculaire. L'analyse de trois *ekphrasis* contenues dans la diégèse, et dont l'une est une invention de l'auteur, montrera désormais que Rutebeuf pose, de façon imagée, les fondements d'une définition positive de son auctorialité. Pour ce faire, il se réapproprie pour mieux la redéfinir une facette essentielle du lien qui unissait, dans la culture lettrée de son époque, la notion d'*auctor* à la vérité, à savoir la matérialité, la monumentalité et l'antiquité du livre qui transmet et magnifie le discours de vérité des *auctores*. Par l'entremise de diverses mises en abyme, Rutebeuf oppose tout bonnement à ce modèle d'autorité livresque, monumental et pluriséculaire un modèle auctorial et un type d'écriture pour ainsi dire « anti-livresque », destinés à conférer une importance esthétique, épistémologique et morale beaucoup plus grande à la contingence du monde et à la contrition personnelle.

⁴⁴ Cf. *supra*, chapitre 4, p. 435.

Ainsi, le seul fait qu'Élisabeth de Hongrie soit présentée comme une figure exemplaire par Rutebeuf indique déjà un changement de paradigme concernant la valeur épistémologique accordée à l'ancienneté, dont nous avons vu qu'elle pouvait peser sur l'*auctoritas* de l'*auctor*. En effet, outre le fait qu'elle soit un modèle de perfection et un exemple à suivre, Élisabeth a également la particularité d'être une sainte très récente au moment où Rutebeuf prend la plume (la pièce daterait d'une époque située entre 1255 et 1271)⁴⁵, puisque sa canonisation date de 1235, soit quatre ans seulement après sa mort en 1231⁴⁶. Prise dans des termes chronologiques, la vie de la sainte apparaît comme un exemple d'autorité et d'exemplarité sinon du présent, du moins du passé récent.

Autrement dit, bien que Rutebeuf place sa matière narrative dans le giron d'une source écrite, latine et autorisée, celle-ci n'a plus le prestige de l'antiquité. Or la chose ne semble pas avoir échappé à l'auteur qui, malgré la nature de pièce de commande de la *Vie de sainte Élysabel*, réinvestit la diégèse du poème pour mieux articuler les fondements d'une esthétique, d'une autorité et d'une auctorialité qui se présentent comme une alternative au modèle, pluriséculaire, de l'*auctor* dont l'*auctoritas* serait soutenue et magnifiée par la matérialité, la monumentalité et l'antiquité du livre. Trois *ekphrasis* placées au sein de la narration, à savoir les statues du couvent, le manteau rapiécé de la sainte et les lettres scellées des enquêteurs mettent en abyme les principes esthétiques et médiatiques de cette vision. Bien qu'elles soient pour leur part « importées » de la source latine, ces différentes descriptions d'œuvres, par ailleurs ponctuées d'interventions originales du narrateur, n'en permettent pas moins de cerner le rôle de porte-parole d'une certaine conception de l'art et de la littérature que le texte confère explicitement à la sainte. On montrera ici de quelle manière elles servent de miroir à la dimension matérielle de la poétique auctoriale de Rutebeuf.

Déjà présent dans la *Vita sancte Elisabeth*, l'épisode des statues offre une première balise dans le parcours de redéfinition de l'auteur que semble vouloir tracer Rutebeuf dans son poème. Au v. 1883 du texte, Élysabel se rend ainsi dans un couvent pour y

⁴⁵ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 60-62.

⁴⁶ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 635.

découvrir que la pauvreté des religieux n'est égalée que par la richesse des « Ymages » qui peuplent le bâtiment :

Une foiz entra en un cloistre
De povres genz qui pas acroistre
Ne se pooient de lor biens :
Fors d'aumosne n'avoient riens.
Ymages li moustrent bien fetes,
Bien entaillies et portretes ;
Moult orent cousté, ce li samble,
Ainçois qu'eles fussent ensamble (*Ibid.*, v. 1883-1890)

La description de ces objets peut être interprétée sans difficulté comme le signal d'une mise en abyme qui reflète le discours de l'auteur sur l'art. La suite du passage le confirme, puisque la sainte livre précisément un commentaire moral et esthétique sur les œuvres d'art qui lui sont présentées. Dans un premier temps, elle attaque la richesse excessive et vaine de ces œuvres sculptées :

Moult l'en pesa et bien lor moustre
Et moult lor en va a l'encontre
Et dist : « Je croi miex vous en fust
Se ce c'on a mis en ce fust
Por fere entaillier ces ymages
Fust mis en preu, c'or est dommages. (*Ibid.*, v. 1891-1896)

Par la suite, Élysabel prend un ton nettement plus prescriptif et affirme que le plaisir esthétique procuré par les statues est une vanité à laquelle le cœur orienté vers Dieu doit être entièrement insensible :

Qui a l'amor de Dieu el cuer,
Les ymages qu'il voit defuer
Si ne li font ne froit ne chaut ;
Endroit de moi il ne m'en chaut ;
Que chascuns crestiens les porte,
Les ymages, el cuer dedenz.
Les levres muevre ne les denz
Ne font pas la relegion
Més la bone componcion (*Ibid.*, v. 1897-1906).

Il suffit de consulter la source latine qu'emploie Rutebeuf pour constater que la description des riches statues et la promotion des *ymages* situées *el cuer dedenz* ne sont pas du cru de l'auteur. La *Vita* évoque en effet pour les condamner les « *sculpturas sumptuose deauratas* » tout comme elle vante les mérites de la « *sculpturam ymaginum in*

corde vestro ⁴⁷ ». Cependant, cela ne retire en rien au passage sa fonction programmatique, tout comme cela n'empêche pas Rutebeuf d'ajouter une remarque – absente de la source – concernant les mérites de la *bone componcion*.

Une telle variante peut permettre d'attirer brièvement l'attention sur la dimension doctrinale et idéologique du passage, au sujet duquel Michel Zink a déjà suggéré succinctement qu'il relaie « l'austérité prônée dans ce domaine par les Cisterciens, puis par les Ordres mendiants⁴⁸ ». On peut effectivement lire la description des statues comme un manifeste éthique et esthétique contre la fascination d'un art matériel situé dans le « defuer », par opposition à une morale personnelle et métaphysique fondée sur la componcion et une austérité personnelle menée par une écoute de l'*intus* au détriment du *foris*⁴⁹. En outre, en louant la valeur de la componcion, Rutebeuf relaie des mouvements doctrinaux qui ont trait aux progrès d'une morale de la contrition personnelle que l'on observe dès le XII^e siècle dans l'Occident chrétien⁵⁰. Ces progrès sont accélérés par la diffusion des canons du quatrième concile de Latran, tenu en 1215, de même que par les conquêtes institutionnelles des Ordres mendiants, qui seront l'une des principales courroies de transmission de la « diffusion du culte eucharistique, d'une dévotion affective à Marie et à l'humanité du Christ, de la pratique de la confession (en application de l'obligation annuelle décrétée par Latran IV)⁵¹ », comme le rappelle Bernard Hours.

D'un point de vue de l'histoire culturelle, Élisabeth emblématise particulièrement bien tous ces enjeux doctrinaux contemporains en sa qualité de figure hagiographique récente, franciscaine et féminine. D'après les recherches d'André Vauchez ou, plus récemment, de Damien Boquet, les Ordres mendiants ont en effet procédé à une promotion exponentielle et quasi-exclusive du culte de saintes femmes « modernes » (canonisées tout au long du XIII^e siècle), louées à la fois pour leurs affinités avec les

⁴⁷ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 97.

⁴⁸ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*, p. 737, n. 1.

⁴⁹ Sur les notions, d'origine paulinienne, d'*intus* et de *foris*, voir Manuel Guay, Marie-Pascale Halary et Patrick Moran (dir.), *Intus et foris*, *op. cit.*

⁵⁰ Cf. Jean-Charles Payen, *Le Motif du Repentir*, *op. cit.*, p. 73 et sq. ainsi que *supra*, introduction, p. 89.

⁵¹ Bernard Hours, « Un nouveau monachisme : les ordres mendiants », dans *Histoire des ordres religieux*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/histoire-des-ordres-religieux--9782130584216-page-36.htm> Consulté le 8 juillet 2019.

Ordres que pour l'exemplarité de leur vie contemplative⁵². Comme s'est efforcé de le démontrer Damien Boquet, dans le contexte du Moyen Âge central, les figures de femmes saintes ont pu être instrumentalisées par les pouvoirs ecclésiastiques et plus particulièrement les Ordres mendiants pour mieux rendre accessible aux laïcs une mystique et une morale perçues comme étant « féminines », c'est-à-dire fondées sur les émotions, et notamment celles qui ont trait à la contrition personnelle⁵³.

Mais ce contenu idéologique, moral et religieux n'en est pas moins doté d'un volet esthétique, que Rutebeuf exploite pour mieux déployer une poétique et une conception de l'auteur qui soit en accord avec les prescriptions doctrinales dont il se fait la caisse de résonance. Outre un certain lien avec une émotivité religieuse, mystique et personnelle, la féminité d'Élisabeth revêt également le rôle d'ambassadrice d'un modèle artistique et esthétique, au même titre que les *ymages* dont elle déplore la richesse. Cette lecture davantage poétique de la féminité de la sainte est encouragée par le fait que, plus tôt dans le texte, Élisabeth s'en prenait violemment aux cheveux d'une « trop bele creature » (*Ibid.*, v. 1452) du nom d'Herluiz. Le pouvoir de fascination exercé par la chevelure féminine d'Herluiz génère une activité rhétorique (le *devisement*), tout comme elle suscite la méfiance immédiate de sainte Élysabel :

Or n'est nus hom, s'il devoit
Comment ele avoit biaux chevols,
Qui ne fust au deviser fols ;
Quar qui delez li s'acoutast,
Il deïst qu'ors en degoustast,
Tant par estoient crespes et blonde :
Tant de si biaux n'avoit el monde.
Ces cheveus si crespes et biaux
Fist coper sainte Elysabiaus ; (*Ibid.*, v. 1464-1472)

Élysabel propose tout bonnement de remédier aux pouvoirs rhétoriques et érotiques de cette chevelure en les anéantissant, tout comme elle s'opposera quelques vers plus loin

⁵² André Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, École Française de Rome, palais Farnèse, coll. « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », 1988, p. 243 *et sq.*, ainsi que Damien Boquet, *Corps et genre des émotions dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle*, *Cahiers d'études du religieux*, vol. 13, 2014 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/cerri/1335#ftn2> Consulté le 8 juillet 2019.

⁵³ Laïcs dont fait partie Isabelle de Champagne, à qui le poème est en partie dédié, on le rappelle. Sur ces questions, voir Damien Boquet, *Corps et genre des émotions dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle*, art. cit.

aux charmes des statues richement œuvrées. Si la sainte peut donc potentiellement être vue comme une indication de la « féminisation de la piété affective⁵⁴ » à partir du XII^e siècle, pour reprendre l'expression de Damien Boquet, elle est aussi un instrument rhétorique qui revêt les habits de la femme pieuse et humble, opposé à une esthétique trompeuse et séductrice, que la chevelure féminine d'Herluiz incarne selon une misogynie poétique beaucoup plus traditionnelle et banale dans les lettres médiévales⁵⁵.

Par ailleurs, il convient d'insister sur l'aspect non seulement esthétique, mais « médiatique » des œuvres d'art sculptées condamnées par la sainte, ainsi que du modèle artistique qui est opposé aux statues, à savoir les *ymages* du cœur. Chères et finement œuvrées, décrites comme des modèles de perfection formelle et technique, les statues de bois ont toutes les caractéristiques d'un art à la fois luxueux et monumental. Grâce à cette qualité d'ouvrage et grâce à son matériau, cet art est *a priori* appelé à traverser les siècles. Or il est assez rapidement disqualifié au profit d'un deuxième type de statues, à la fois plus éternel et paradoxalement plus « mobile », à savoir les « images » situées dans le cœur, c'est-à-dire une représentation de type esthétique et moral destinée à accompagner la contrition et la connexion personnelle au divin. Cette concurrence entre deux types de *media* a-t-elle une quelconque valeur programmatique qui informerait alors l'art de Rutebeuf dans sa dimension physique ?

Un commentaire du narrateur situé quelques vers seulement après la clôture de l'épisode des statues encourage à penser que le premier type d'*ymages* pourrait être la métaphore d'un autre type de *medium* monumental, à savoir le livre, dont la seule matérialité, pouvait servir dans les textes médiévaux de caution épistémologique au contenu discursif qu'il véhiculait⁵⁶. Rutebeuf conclut en effet l'épisode des statues par une ellipse de narrateur qui se distingue des celles effectuées au nom de l'impératif de brièveté du fait qu'elle a trait directement à l'activité d'écriture à laquelle se livrerait le poète :

⁵⁴ *Idem*

⁵⁵ On se reportera, sur ce sujet, à Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2004.

⁵⁶ Voir nos remarques en introduction sur l'*auctor* et le livre, ainsi que *supra*, chapitre 3, p. 345.

Or avez oï en quel guise
Vesqui ; encore i a assez
(Mes je sui d'escrire lassez) (*Ibid.*, v. 1914-1916)

Si la réticence du scripteur-narrateur face à l'activité ingrate de la copie est indéniablement répandue et topique dans le contexte du Moyen Âge central⁵⁷, elle n'en résonne pas moins avec la « conscience médiatique » que manifeste Rutebeuf dans l'ensemble de son poème, qu'il présente ailleurs dans le poème, quoique dans une formulation équivoque, comme un « droiz escriz d'auctorité » (*Ibid.*, v. 1978). Il semble qu'en exprimant sa lassitude, Rutebeuf met en scène sa réticence à incarner le modèle du clerc-translateur laborieux et humble, tout comme il cherche à illustrer un inconfort face au *medium* de l'écriture. Or le fait que ces remarques originales de narrateur accompagnent la description péjorative des statues tend à indiquer que Rutebeuf réinterprète ces dernières comme une métaphore pour exprimer cet inconfort vis-à-vis de ce que peut incarner l'écrit. Ce faisant, le poète n'est-il pas en train de suggérer ici que le « droiz escriz d'auctorité » long et monumental, qu'on lui demande de traduire et/ou de *trouver* va en partie à l'encontre de l'esthétique qu'il valorise et dont sa nature est capable, à savoir une esthétique orientée vers la production de représentations brèves et moins monumentales, amenées à voyager dans le cœur ? En d'autres termes, Rutebeuf ne cherche-t-il pas à se départir du modèle médiatique, esthétique et épistémologique du livre ?

De fait, deux autres passages tendent à indiquer que Rutebeuf cherche bel et bien sinon à supplanter, du moins à compléter le modèle du livre par d'autres formes d'expression qui garderaient l'aura de l'écriture tout en s'éloignant d'un mode de représentation figé et monumental. Déjà analysé en raison des remarques autoréflexives sur la langue de l'auteur, l'épisode au cours duquel Rutebeuf décrit les enquêteurs mandés par le pape pour vérifier la sainteté d'Élysabel permet également de déduire le contenu du discours du poète sur la question du *medium* écrit. Après avoir présenté les enquêteurs tout en taisant leurs noms allemands au nom d'une curieuse fidélité à la vérité, la narration proclame donc l'autorité de ces mêmes enquêteurs : « Preudomme furent et

⁵⁷ Voir, sur cette question, Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge*, op. cit.. Au chapitre 1, nous remarquons aussi que dans le contexte monastique de frère Angier, l'activité d'écriture pouvait être associée au travail manuel. Cf. *supra*, chapitre 1, p. 239.

creable » (*Ibid.*, v. 86). À la suite de cette proclamation d'autorité et des questionnements sur leur identité et sur la langue qui la précède, la narration prend un tournant davantage médiatique en racontant la consignation par écrit de la vie de la sainte, c'est-à-dire le texte originel qui fonde la démarche de Rutebeuf :

Les preudes genz firent escrire
En parchemin et clorre en cire
Quanqu'il porent apercevoir,
Sanz assambler mençonge a voir. (*Ibid.*, v. 87-90)

Ces quatre vers, qui peuvent être interprétés comme une réflexion à la fois condensée et globalisante sur le mode de production de l'écrit autorisé, sont complétés par une description de la réception du parchemin par l'autorité suprême de l'église, à savoir le pape, à qui les messagers transmettent « l'escrit » où « li fait » de la sainte sont écrits :

L'apostoiles les lettres oeuvre
La ou li procès et li oeuvre
De cele dame fu descrite
Qui si fu de tres grant merite.
Cis sains preudon la lettre lut,
Li lires moult li abelut ;
Moult prise la dame et honeure,
Por la dame de pitié pleure
Et de la grant joie ensement.
Que vous iroie plus rimant ?
Saintefiee fu et sainte.
Puis fist ele miracle mainte
Que vous m'orrez retrere et dire ;
Dés or commence la matire. (*Ibid.*, v. 107-120)

Riche de sens, un tel passage achève en premier lieu le portrait physique et matériel de l'écrit autorisé qui fonde prétendument la matière de la *Vie*. Décrit au vers 88 comme un parchemin clos à la cire, il est qualifié de « letres ». Entre autres choses, le terme tend à confirmer la mobilité de l'écrit en présence. Il implique également une temporalité courte : le texte précise que les nouvelles concernant l'activité des enquêteurs sont propagées « tost » (*Ibid.*, v. 99), tandis que la rapidité de la béatification est soulignée, non sans une certaine malice, on le verra, par l'ellipse du narrateur (« Que vous iroie plus rimant ? », *Ibid.*, v. 116).

La question centrale dans ce passage semble être en premier lieu d'interroger la capacité de ce nouveau type d'écrit à produire une autorité et une vérité semblables à

celle, monumentale et pluriséculaire véhiculée par le livre. Outre les assertions sur la qualité morale (*preudomie*) et la pureté des intentions des enquêteurs, Rutebeuf s'applique à décrire physiquement et juridiquement, pour ainsi dire, les processus d'autorisation. À cet égard, la description de la cire du sceau qui, au v. 88, fonctionne comme un gage physique de l'authenticité de l'écrit, tandis que le contenu du parchemin est à cet instant du texte décrit comme la vie, mais également comme le « procès » de la sainte. Ce processus de « judiciarisation » de l'écrit hagiographique et sa transformation en un document autorisé est complétée par l'examen critique qu'en fait la figure politico-religieuse du pape, qui proclame la sainteté d'Élysabel non pas grâce au témoignage de ses propres sens, mais suite à la lecture du document dont il confirme par là-même l'autorité et la connexion avec la vérité. Outre sa mobilité et son rapport au temps, ce sont les processus juridico-politiques d'autorisation qui caractérisent l'écrit renfermant la vie de Sainte Élysabel. Instrument de pouvoir et de proclamation de la loi, la lettre est précisément le type d'écrit qui permet la sauvegarde d'une connexion privilégiée à l'autorité et à la vérité. Enfin, elle demeure capable de susciter la réaction émotive du pape qui certifie de ses larmes la sainteté d'Élysabel. À ce titre, n'est-elle pas mieux à même de refléter les *ymages* du cœur que la sainte louera plus tard dans le texte ?

Certes, comme dans le cas des statues, la description du procès de canonisation, fondé sur l'utilisation de lettres scellées, n'est pas inventée par Rutebeuf, qui demeure assez fidèle ici au *Processus et ordo canonizationis beate Elysabet*⁵⁸. Mais justement, le recours à cette source latine doit attirer une fois de plus l'attention sur le caractère récent et original du modèle textuel sur lequel Rutebeuf fonde sa parole. André Vauchez a bien étudié la manière dont les procès de canonisation se développent au XIII^e siècle comme une source hagiographique alternative aux vies de saints plus proprement narratives, et disposant de ce fait de mécanismes d'autorisation mêlant l'enquête (*inquisitio*) à la collecte de témoignages issus des représentants de la société qui ne sont pas nécessairement des lettrés⁵⁹. Récent à l'époque de Rutebeuf, ce mode d'autorisation par l'entremise d'enquêtes orales, consignées dans des écrits plus éphémères témoigne d'une ouverture générale des institutions ecclésiastiques à une production davantage

⁵⁸ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 71.

⁵⁹ André Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 3-4.

contemporaine de la sainteté. En outre, le fait que le pape Grégoire IX authentifie la sainteté d'Élysabel, dans le texte latin comme chez Rutebeuf, par ses larmes ⁶⁰ confirmerait l'importance doctrinale conférée aux émotions que Damien Boquet associe au mouvement de légitimation de saintes contemporaines dont la *Vie de sainte Élysabel* est une manifestation.

Or si Rutebeuf se montre en accord avec ces modes d'authentification certifiés par une institution ecclésiale en pleine mutation, l'analogie avec sa propre pratique d'auteur n'en demeure pas moins suggérée avec insistance par le texte lui-même, qui ne manque pas de parasiter le mécanisme d'autorisation par des interventions du narrateur, formulaires mais néanmoins éloquentes. La comparaison avec la « matire » du conteur est effectuée par les vers 119-120 (« Que vous m'orrez retrere et dire ; Dés or commence la matire »), tandis que la nécessité d'opérer selon les impératifs de la brièveté étaient affirmés v. 116 (« Que vous iroie plus rimant ? »), au moment de la canonisation d'Élysabel. Alors même que Rutebeuf raconte de quelle manière l'écrit hagiographique a produit le miracle de la canonisation de la sainte par l'autorité papale, le poète signale avec force son point de vue de narrateur, s'intégrant dès lors ostensiblement au procès qu'il décrit. Si l'on ajoute à cela le fait que le passage s'ouvrait sur une réflexion complexe sur les rapports entre la langue de l'auteur et la langue du public qu'est le langage *fransois* et la vérité (*Ibid.*, v. 77-85), force est de constater que Rutebeuf relaye une matière préexistante, qu'il utilise pour affirmer son propre « programme médiatique d'autorisation » qui, dans sa source comme dans son propre texte, s'éloigne d'un modèle d'autorité purement livresque et monumental. Inscrit dans une contemporanéité chronologique, mobile, bref, vernaculaire et centré sur la manifestation des mouvements du cœur, son mode d'écriture s'apparente à un certain rapport à la vérité dont la figure d'auteur de Rutebeuf se présente comme le porte-parole au sein de ce texte hagiographique.

Une dernière *ekphrasis* inscrite dans le texte doit permettre de préciser un peu plus le portrait esthétique et médiatique du type de poésie dont le poète se fait l'ambassadeur. Elle survient au vers 1701 de la *Vie*, alors que le comte Pavien rend visite à Élysabel et

⁶⁰ « Por la dame de pitié pleure », *Ibid.*, v. 117. Plus « émotif » encore, le texte latin parle des « *lacrimarum flumine uberrimarum* » du pape. Voir Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 71.

que, s'attendant à retrouver une dame de haut rang, il découvre la sainte vêtue de haillons :

Quar il la trova el chastel
Afublee d'un viez mantel
dont la pane le drap passoit ;
Li porters toute la lassoit.
Si la trova laine filant,
Et si ne filoit pas si lant
Com les autres, més a granz trais. (v. 1701-1707)

Le texte représente donc Élysabel en pleine activité de tissage, un motif dont le potentiel métatextuel dans la littérature médiévale a été étudié à de nombreuses reprises. Comme l'a bien démontré Romaine Wolf-Bonvin, l'analogie entre le textile et le *textus* est en effet si répandue dans la littérature du Moyen Âge⁶¹ qu'il n'est pas imprudent de l'interpréter comme un nouveau discours métatextuel inséré dans le poème. En outre, il convient une fois de plus d'être particulièrement attentif aux écarts – même minimes – de Rutebeuf par rapport à sa source. Ces derniers montrent bien que l'auteur rend bel et bien « siennes » les prescriptions esthétiques, morales et poétiques de sa source.

Ainsi, si la *Vita* intègre elle aussi la métaphore textile, elle ne comporte pas, contrairement à la *Vie* française, de précision quant à la vitesse de l'activité de tissage de la sainte⁶². Chez Rutebeuf, le « style » de couture d'Élysabel est explicitement décrit dans le passage : contrairement aux « autres » (v. 1707), la sainte « ne filoit pas si lant » (v. 1706), c'est-à-dire qu'elle se distingue de son entourage par la rapidité avec laquelle elle exécute son ouvrage. On constate que cet ajout de l'auteur concernant la vitesse de la couture se marie bien avec les nombreuses prétentions du narrateur à vouloir faire court et bref dans le poème.

Par ailleurs, même lorsque Rutebeuf duplique « simplement » son modèle, il réactualise et se réapproprie nécessairement le sens de la métaphore textile que contient l'épisode. Ainsi, en accord avec la source, le poème s'attarde à décrire, à travers la bouche du comte, la pièce sur laquelle œuvre la sainte, qui n'est rien d'autre que son propre manteau :

⁶¹ Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval (Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1998.

⁶² Cf. Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Farral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. II, p. 94.

Ains més ne vi fille de roi
Laine filer n'avoir tel robe.
Ceste ne fet pas trop le gobe :
La ou sa manche li depiece,
D'autre drap i met une piece (v. 1712-1716).

Le texte insiste d'abord sur l'apparence modeste de la robe, qui contraste avec la nature noble du personnage qui la porte. Il anticipe ainsi la condamnation de la vaine richesse des statues qui surviendra plus loin dans le poème : d'une certaine manière, l'étonnement du comte, pétri d'une sorte de « conscience de classe » dépeinte comme étant purement matérialiste et superficielle, sert implicitement d'éloge à l'habillement de la sainte, qui duplique de par sa simplicité et son absence de sophistication le style rude que le passage met de l'avant.

Un autre détail retient l'attention : outre sa rudesse, le manteau se caractérise par sa nature de marqueterie, ce qui possède une signification tant sur la théorie de l'auteur à l'œuvre que sur l'option formelle qui est mise de l'avant. Tout comme la statue finement œuvrée constitue un anti-modèle esthétique vivement décrié, on serait en présence d'un modèle esthétique qui, s'il n'est pas inventé par Rutebeuf, demeure à même de refléter le type d'autorité relayée et prônée par celui-ci. Rude, pauvre, composée de reprises et présentée sous la forme d'un agencement de pièces plus petites au cours d'un travail de réactualisation de morceaux préexistants, le manteau d'Élysabel est tout à fait à même d'incarner les aspirations esthétiques et autoriales que le poète parisien ne cesse d'exprimer par ailleurs. Avec ce manteau, le poète opposerait au monumentalisme luxueux et achevé de l'*Ymage* de bois, la vérité contingente et mobile de la broderie des pièces hétérogènes et préexistantes⁶³.

D'un point de vue médiatique, il n'est pas étonnant que ce contre-modèle soit valorisé par un auteur qui entretient une certaine ambiguïté par rapport à l'écriture et au livre autorisé. Tantôt revendicateur de l'autorité de l'écriture, tantôt présenté comme las de l'activité de copiste, Rutebeuf semble vouloir trouver une manière de conserver un

⁶³ En ce sens, et au risque d'insister, Rutebeuf se montre fidèle à sa source, qui reconduit les métaphores du manteau rapiécé et des statues, et qui fonde lui aussi son autorité sur un rapport moins livresque et plus « actuel » à l'autorité. Mais en se rappelant à son lecteur en permanence, l'auteur-narrateur de la *Vie de sainte Élysabel* en français (Rutebeuf) cherche bel et bien à discourir sur sa propre poétique et à faire siennes ces descriptions d'œuvres d'art. Sa fidélité à la source et aux préceptes esthétiques et idéologiques que celle-ci véhicule n'entre pas en contradiction avec ce volet plus « personnel » du texte.

certain rapport à l'écriture vraie sans s'embarrasser du poids du livre-monument et de la figure de l'auteur qui accompagne un tel mode d'expression. Réinvestissant de ses commentaires de narrateur les métaphores de la statue, des lettres scellées et du manteau, le poète explore les façons de produire du vrai par l'entremise de l'écriture sans pour autant passer par le *medium* du livre, trouvant par conséquent un équivalent matériel à sa métaphore esthétique.

En outre, il est très probable que dans le contexte du BnF fr. 837, qui s'applique à construire une collection auctoriale autour de la figure de ce poète qu'est « Rutebeuf » en usant de la *Vie de sainte Élysabel* comme pièce d'ouverture, ces différentes *ekphrasis* aient fait l'objet d'une nouvelle « réappropriation sémantique » et aient revêtu pour les compilateurs une signification programmatique pour l'ensemble de la section. Ainsi, le *mantel* semble à même de métaphoriser la compilation dédiée à Rutebeuf dans le *codex*, qui se présente précisément comme un agencement de pièces brèves (exécutées rapidement, comme le manteau) et disparates (comme le vêtement d'Élysabel, encore une fois). Comme le remarquaient Sylvia Huot et Wagih Azzam, la *Vie de sainte Élysabel* est en effet le texte le plus long de la section, qui se conclura par ailleurs sur un poème de 84 vers, à savoir la *Mort Rutebeuf*, et qui est peuplée de compositions dont nous avons souligné, en introduction, le caractère bref et divers d'un point de vue générique et formel.

De plus, ces textes sont rassemblés en l'honneur d'un auteur de langue française, dont ni le parcours biographique – imparfait et dépeint dans le manuscrit comme une série de fragments autobiographiques discontinus – ni l'œuvre littéraire – « rudement » écrite, selon les dires de l'auteur lui-même –, ne semblent l'autoriser à faire l'objet d'une monumentalisation biobibliographique et d'une élévation au statut d'*auctor*. On comprend en fait que Rutebeuf est, dans le *codex* 837, le représentant d'un autre rapport à l'œuvre littéraire et à la biographie de l'auteur que celui représenté par le modèle biobibliographique. Ni la vie de Rutebeuf, ni celle, pourtant irréprochable, de sainte Élysabel dont le poète se fait le passeur, ne sauraient garantir *de facto* la vénérabilité et la monumentalité du poète. À l'image des modèles esthétiques prônés par la sainte, la vie et l'œuvre de Rutebeuf se fragmentent plutôt en une série de pièces de circonstances, ponctuées d'autoportraits autocritiques puis ouvertement pénitentiels, comme

l'emblématique *Mort Rutebeuf*. Loin de constituer une consécration codicologique de la vie et de l'œuvre de Rutebeuf, ce poème final, à la fois bref et centré sur un mouvement de componction, véhicule sur un ton personnel les valeurs poétiques et morales mises en scène dans la *Vie de sainte Élysabel*. Or celles-ci doivent être interprétées comme une mise en garde, une sorte de miroir tendu vers une autre figure, celle du lecteur-compileur qui consulte le BnF fr. 837 et auquel sont destinés les poèmes. Dans des termes imagés, cette nouvelle figure serait appelée à filer son propre *mantel* ou encore à construire sa morale de vie à partir des textes de Rutebeuf pour bâtir sa propre *ymage* intérieure, et ce tout en évitant de se perdre dans la fascination matérialiste de l'excellence rhétorique du poète parisien, ou encore de l'aura épistémologique du livre dans lequel ses œuvres sont consignées.

Le BnF fr. 837, un anti-monument livresque et auctorial

Comme s'ils avaient eu à cœur de déconstruire plus explicitement encore le monument qu'ils bâtissaient par ailleurs à l'auteur Rutebeuf, les compileurs du BnF fr. 837 paraissent avoir multiplié les effets de décalage par rapport à leur propre projet bibliographique qui consiste à réunir la totalité des œuvres de Rutebeuf. Tout en rassemblant de façon ostentatoire les œuvres complètes d'une figure auctoriale dont le parcours biographique est présenté comme le *telos* de la collection, le BnF fr. 837 renferme des stratégies éditoriales plus difficiles à associer à une démarche de monumentalisation biobibliographique. L'aspect le plus déconcertant du recueil réside à cet égard dans le positionnement a priori peu significatif qu'il choisit pour la section Rutebeuf. Waggh Azzam souligne ainsi l'effet d'étrangeté de la position de ce qu'il nomme un « recueil dans le recueil » :

Si la place ou l'importance de ce corpus est bien exceptionnelle [...], on ne saurait en dire autant de sa position qui, elle, ne semble ni révélatrice ni particulièrement valorisante. On aurait pu s'attendre en effet à ce que cette section ouvre le recueil, ou le termine, occupe en tout cas une position stratégique. Au lieu de cela, elle est insérée entre un *Dit des mercheans* [...] et le fabliau *De la crote* [...] : si le premier peut à la rigueur entretenir dans ses derniers vers un lien thématique avec les *Griesches* (le locuteur s'y dit en effet ruiné par les dés), en revanche le contenu franchement grossier et scatologique du second jure pour le moins avec la gravité de la dernière pièce de Rutebeuf.⁶⁴

Se pourrait-il toutefois que l'emplacement de la section Rutebeuf soit tout aussi concerté, que le geste qui consiste à souligner l'autorité du poète dans la rubrique ainsi que l'explicit de ses œuvres complètes ? Les concepteurs du BnF fr. 837 ne cultiveraient-ils pas à dessein une certaine forme de décalage par rapport à leur propre projet éditorial et auctorial, voire des attentes que celui-ci génère ?

Ce pari heuristique qui consiste à supposer qu'une logique de remise en question des attentes informe l'organisation du manuscrit BnF fr. 837 est loin d'être original. Comparant parfois le recueil à un « laboratoire poétique⁶⁵ » ou encore à « une sorte de rosaire paradoxal⁶⁶ », des médiévistes tels qu'Olivier Collet ont pu avancer qu'il était la conséquence « d'une des entreprises les plus significatives dans lesquelles les trouvères du Nord surtout se lancèrent vers 1225-1275 en réaction contre les “canons” qui menaçaient de paralyser la création poétique en langue française⁶⁷ ». Le chercheur rappelle en outre que le *codex* « offre bien la particularité d'*unir* les représentants les plus variés [d'une] poétique des artifices du langage, de la discontinuité et de la déconstruction⁶⁸ ». Yasmina Foehr-Janssens observe quant à elle, concernant le contenu disparate du recueil qui fait cohabiter des textes tels que le *Pet au Vilain* de Rutebeuf et les *Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont que BnF fr. 837 met sans doute en scène « les paradoxes d'une dialectique du sublime et du trivial⁶⁹ ». Un même sens de la

⁶⁴ Waggh Azzam, « Un recueil dans le recueil », *art. cit.*, p. 196.

⁶⁵ Olivier Collet, « “Encore pert il bien au tés quels li pos fu” (*Le Jeu* d'Adam, v. 11) : le manuscrit BnF f. fr. 837 et le laboratoire poétique du XIII^e siècle », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures...*, *op. cit.*, p. 173-192.

⁶⁶ Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique », *art. cit.*, p. 208.

⁶⁷ Olivier Collet, « “Encore pert il...” », *art. cit.*, p. 189.

⁶⁸ *Idem*

⁶⁹ Yasmina Foehr-Janssens, « Le seigneur et le prince de tous les contes : le *Dit du Barisel* et sa position initiale dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures...*, *op. cit.*, p. 171.

contradiction et de la déconstruction des traditions fédérerait donc la totalité des textes hétéroclites réunis dans le recueil, ce qui inclut bien évidemment la section Rutebeuf et la logique auctoriale qui la gouverne. Cela expliquerait, par conséquent, l'étonnante cohabitation de la *Mort Rustebeuf* avec le *Dit de la Crote* (fol. 332v-333r), par exemple, deux pièces qui illustrent bien, à un niveau thématique et registral, la logique du modèle du « texte-contretexte⁷⁰ » qui gouverne l'ensemble du manuscrit. Et de façon plus générale, le goût des concepteurs du BnF fr. 837 pour l'expérimentation serait à l'origine du choix, autrement énigmatique, de placer la section Rutebeuf à un endroit *a priori* peu valorisant du manuscrit.

On pourrait d'ailleurs interpréter le programme iconographique même du *codex* comme un signe de cet écart délibéré par rapport à un certain horizon d'attente concernant la fonction-auteur. Outre une série de lettres ornées allant de 8 à 4 UR qui marquent le début des poèmes ainsi que des initiales filigranées de 2 UR situées dans le corps des textes⁷¹, le recueil contient une initiale historiée de 15 UR, située au premier folio, ce qui, comme le rappelle Sylvie Lefèvre, « en l'absence de page de titre, on le sait, fournit un des signes attendus à l'ouverture d'un manuscrit⁷² ». De façon tout aussi attendue, sans doute, l'enluminure représente une scène, difficilement déchiffrable en raison de son caractère fortement endommagé, dans laquelle un personnage tonsuré et agenouillé remet vraisemblablement un *codex* à un individu portant une cape de clerc qui le toise. Si l'absence de rubrique ou d'un quelconque indice textuel empêche d'interpréter cette image plus en détail, on constate qu'il ne s'agit vraisemblablement pas d'une illustration d'une scène de la pièce qui lui fait suite dans le recueil, à savoir le *Dit du barisel*, qui n'inclut pas de passage où serait décrite l'offrande d'un livre à un commanditaire. On serait plutôt porté à croire que la miniature sert à introduire l'ensemble du *codex*, objet qu'elle met en abyme par l'entremise de cette représentation picturale.

De telles images introductives qui dépeignent, au début d'un manuscrit, soit la remise ou la lecture à voix haute du livre, soit sa composition par son auteur, soit encore

⁷⁰ Sylvie Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique... », art. cit., p. 208.

⁷¹ *Ibid.*, p. 205.

⁷² *Idem*

sa copie par le scribe sont déjà pluriséculaires à l'époque où est constitué le BnF fr. 837⁷³. Des portraits d'auteurs ouvrent les *codices* à sections autoriales quasi-contemporains du BnF fr. 837, tels que le BnF fr. 25566, analysé précédemment⁷⁴, mais aussi les chansonniers de troubadours et de trouvères qui emploient ce type d'enluminure pour introduire des regroupements auctoriaux, suggérant ainsi une identité entre le personnage représenté et le corpus de poèmes consigné à la suite de son portrait⁷⁵.

Or dans le cas du BnF fr. 837, les 283 folios qui séparent désormais la miniature de la section autoriale consacrée à Rutebeuf rend nettement moins évidente toute identification d'un des deux personnages représentés au trouvère parisien. Le *codex* s'ouvre certes sur une scène de présentation d'un livre par un individu à un autre, mais les architectes du recueil ont apparemment choisi de ne pas copier les poèmes de Rutebeuf à la suite de cette scène. Cela a pour effet d'empêcher, ou du moins de différer considérablement la lecture, par ailleurs répandue dans d'autres manuscrits de la même époque, qui suggérerait que l'auteur mis à l'honneur dans le *codex*, le « Rutebeuf » nommé à partir du fol. 283v, soit aussi l'auteur du livre représenté visuellement au début de celui-ci. Il n'est pas improbable, par conséquent, que la place peu significative de la section autoriale relève d'une logique du décalage rendue évidente par la distance qui la sépare de cette illustration introductive. La mise en scène de ce décalage serait alors une façon de jeter la lumière sur cette hésitation, déjà observée dans la *Vie de Sainte Élyzabel*, face au projet de conférer à Rutebeuf le statut aussi bien épistémologique, moral et codicologique de figure d'auteur célébrée ostensiblement dans un livre.

Pareille oscillation se laisserait également observer dans la manière dont sont traités d'autres poètes dans le recueil. Il semble en effet y avoir un refus délibéré de la part des concepteurs du manuscrit de bâtir d'autres sections autoriales autour d'auteurs vernaculaires dont ils copient pourtant un grand nombre d'œuvres. Waggih Azzam a

⁷³ Sur ce *topos* visuel au sujet duquel les publications abondent, nous nous contentons ici de renvoyer à quelques études qui offrent des perspectives à la fois panoptiques et diachroniques : Patrizio Tucci, « L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Âge », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 63, 2011, p. 263-277 ; Brigitte Roux, *Mondes en miniatures*, op. cit., p. 169 et sq., Eric Palazzo (dir.), *Portraits d'écrivains : la représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen Âge et de la première Renaissance*, Paris / Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, coll. « (Re)découvertes », 2002 et, bien sûr, Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, op. cit.

⁷⁴ Cf. *supra*, chapitre 5, p. 486.

⁷⁵ Cf. *supra*, chapitre 3, p. 291.

procédé au décompte de ces pièces qui, si elles sont éparpillées dans le manuscrit, n'en sont pas moins attribuables à un auteur : « ce recueil ne comporte pas moins de sept pièces de Jehan Bodel, quatre de Huon le Roi de Cambrai, quatre de Huon l'Archevêque, trois d'Henri d'Andeli, trois de Garin, deux ou trois de Raoul de Houdenc⁷⁶ ». À cela viennent s'ajouter des pièces qui font exister de façon isolée par leurs rubriques le nom de leur auteur, à savoir Adam le Bossu d'Arras, le Clerc de Vaudoy, Plantefolie ou encore Sauvage⁷⁷. Enfin, ces poèmes signés jurent avec l'immense masse de textes anonymes qui peuplent le recueil, et qui constituent l'autre face de la logique de l'attribution déployée dans la section Rutebeuf. Au sein d'un manuscrit apparemment soucieux de faire coexister les contraires, il est donc très probable que l'élévation de Rutebeuf au statut d'auteur ait été accompagné de la formulation d'une sorte d'interdiction, tacite pour d'autres figures auctoriales par ailleurs semblables au poète, d'accéder à ce même statut. En outre, au-delà de l'effet de construction-déconstruction qu'il génère, un tel choix ne soulignerait-il pas en filigrane un autre refus, à savoir celui de bâtir, à la manière d'un *De viris illustribus* ou d'un chansonnier, une liste d'autorités autour des figures de trouvères dont les œuvres sont pourtant mises à l'honneur dans le *codex* ?

« Département » des livres et destruction des *auctores*

L'hésitation éditoriale concernant « l'autorité des auteurs » qui se laisse constater dans le BnF fr. 837 n'est pas exclusive aux seules figures auctoriales de langue d'oïl. Autrement dit, le *codex* ne doit pas être vu comme la manifestation d'un « complexe d'infériorité » des représentants d'une littérature en langue d'oïl naissante par rapport aux modèles d'auctorialité et d'autorité latins, auréolés de leur ancienneté. La *Vie de sainte Élysabel* donnait déjà à voir le rapport alternatif, « moderne » et critique que Rutebeuf entretenait avec l'autorité des livres, du latin et de l'Antiquité. Or quelques-uns des textes contenus dans le BnF fr. 837 approfondissent une réflexion bien plus polémique encore à l'encontre de la culture classique des *auctores*, ainsi que du modèle codicologique et épistémologique dont les *auctores* peuvent être vus comme l'emblème. Un poème

⁷⁶ Waggih Azzam, « Un recueil dans le recueil », art. cit., p. 195-196.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 195, n. 9.

anonyme, *Le Département des livres* (fol. 213r-213v)⁷⁸, ainsi que deux textes attribués de façon plus ou moins certaine à Henri d'Andeli, *La bataille des .vii. ars* (fol. 135r-137v) et le *Lai d'Aristote* (fol. 80v-83r)⁷⁹, l'illustrent avec ironie et éloquence. Dispersés à des endroits variables du recueil, ces poèmes ne forment pas un « îlot de cohérence » au sein du BnF fr. 837, tout comme ils ne reflètent pas, de par leur contenu, le sens de la totalité des textes très variés copiés dans le *codex*. Mais sur le mode du commentaire fragmentaire et éclaté, ils offrent des pistes éclairantes pour analyser l'un des thèmes récurrents du manuscrit, à savoir le rapport que celui-ci semble entretenir vis-à-vis de la question de l'auteur dans les livres.

Le *Lai d'Aristote*, par exemple, aborde le thème de l'auteur antique en empruntant explicitement le modèle de la *vita auctoris*, puisque, comme son titre l'indique, il fait du philosophe grec le protagoniste de sa narration. Cependant, si, à l'instar d'autres biographies d'auteurs, il n'est pas dénué d'exemplarité et qu'il tire sans doute son intérêt du fait qu'il met en scène un prestigieux auteur antique, ce fragment fictif de la vie d'Aristote est loin de présenter le philosophe en position d'autorité. Au contraire, ce récit est connu pour la manière dont il raconte l'humiliation infligée au maître d'Alexandre par l'amante de l'empereur qui, désireuse de se venger du rigorisme moral que le philosophe impose à son disciple, parviendra à le séduire et à le convaincre de se laisser chevaucher par elle⁸⁰. Le poème, qui se conclut sur la proclamation selon laquelle *Éros* est le seul

⁷⁸ Éditions de référence : Joseph Engels, « “L'autobiographie” du jongleur dans un Dit du ms. Paris B.N. f. fr. 837 », *Vivarium*, vol. 8, n° 1, 1970, p. 68-79 et Luciana Borghi Cedrini, « Per una lettura “continua” dell'837 (Ms. Fr. Bibl. Nat. Di Parigi): il *Département des livres* », *Studi testuali*, vol. 3, 1994, p. 115-166.

⁷⁹ Pour une édition critique du *Lai d'Aristote*, ainsi que de la *Bataille des .vii. ars*, voir *Les dits d'Henri d'Andeli*, éd. par Alain Corbellari, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2003 et *Les dits d'Henri d'Andeli. Suivis de deux versions du Mariage des Sept Arts*, textes traduits et présentés par Alain Corbellari, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions des classiques du Moyen Âge », 2003. Autres éditions citées : Maurice Delbouille (éd.), *Le Lai d'Aristote de Henri d'Andeli publié d'après tous les manuscrits*, Paris, Les Belles Lettres, 1951 ; Louis John Paetow (éd.), *The Battle of the Seven Arts. A French poem by Henri d'Andeli, trouvère of the thirteenth century*, Berkeley, University of California Press, coll. « Memoirs of the University of California », 1914. Traditionnellement attribué à Henri d'Andeli, le *Lai d'Aristote* serait, selon Alain Corbellari et François Zufferey, d'Henri de Valenciennes. Voir Alain Corbellari et François Zufferey, « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli », *Revue de Linguistique romane*, vol. 68, 2004, p. 47-78. Voir aussi François Zufferey, « Henri de Valenciennes, auteur du *Lai d'Aristote* et de la *vie de saint Jean l'Évangéliste* », *Revue de linguistique romane*, vol. 68, 2004, p. 335-357. Les arguments des deux médiévistes ont fait autorité depuis.

⁸⁰ Sur les origines et les différentes manifestations du récit oriental du « ministre ridiculisé » dont le *Lai d'Aristote* est la manifestation, outre les éditions précédemment citées, voir par exemple Maurice Delbouille, « La tradition occidentale du *Lai d'Aristote* », *Album René Verdeyen*, Bruxelles, Manteau, 1943, p. 133-153.

maître, met en scène de façon assez littérale le renversement par l'amour de l'autorité de celui que les médiévaux du XIII^e siècle appelaient « le Philosophe », en raison notamment de son importance capitale dans le *cursus* universitaire⁸¹. Comme l'a analysé Alain Corbellari, le poème, qui daterait de la première moitié du XIII^e siècle, illustre très probablement, entre autres choses, l'inconfort de la culture cléricale et ecclésiastique chrétienne médiévale face à l'irruption soudaine du corpus des œuvres complètes d'Aristote et à l'engouement qu'il pouvait susciter par ailleurs chez les penseurs de l'époque, tels l'émblématique saint Thomas d'Aquin⁸². Faisant d'abord l'objet d'interdictions et de condamnations⁸³, les enseignements d'Aristote disposaient d'une aura épistémologique dont le danger a été perçu par les garants de la culture lettrée de la première moitié du XIII^e siècle, et dont le *Lai d'Aristote* est assurément une manifestation produite sur un mode ironique et distancié. D'un point de vue interne à la diégèse, nombreux sont les critiques qui ont souligné, par ailleurs, la manière dont la jeune séductrice d'Aristote se voit conférer un rôle particulièrement significatif de figure d'autorité régulatrice des dérives de la philosophie dont Aristote serait l'emblème⁸⁴. De fait, ce contenu satirique et contextuel du poème prend la forme d'une biographie auctoriale qui n'a plus pour objectif de relayer et de faire rayonner le prestige d'un *auctor* issu de l'Antiquité, mais bien de relativiser, en langue d'oïl et par l'entremise d'un récit amoureux, l'autorité d'un auteur.

Texte qui possède une dimension « autobiographique », mais reposant également sur une logique plus explicitement bibliographique, le poème anonyme intitulé *Le département des livres* affiche une même volonté de se démarquer de la culture des

⁸¹ Sur cette question, voir notamment les analyses d'Alain Corbellari, « Aristote le bestourné : Henri d'Andeli et la "révolution cléricale" du XIII^e siècle », dans Jean-Claude Mühlethaler (dir.), *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences », 2003, p. 161-185 et « Lascive Phyllis », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, op. cit., p. 99-109. Une synthèse plus récente sur la question est également offerte par Alexandra Ilina, « Se moquer d'Aristote au Moyen Âge », dans Emese Egedi-Kovács (dir.), *Byzance et l'Occident. Tradition, transmission, traduction*, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2015, p. 63-73.

⁸² Alain Corbellari, « Aristote le bestourné », art. cit.

⁸³ Sur la réception contrastée d'Aristote à partir du XIII^e siècle, on pourra se référer à l'ouvrage de Luca Bianchi et Eugenio Randi, *Vérités dissonantes : Aristote à la fin du Moyen Âge*, préface de Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri, trad. par Claude Pottier, Fribourg-Paris, Éditions Universitaires-Cerf, 1993 [1990].

⁸⁴ Ces analyses sur l'importance du personnage féminin au regard des autres manifestations – apparemment plus misogynes – du récit d'Aristote chevauché sont conduites par Alain Corbellari dans « Lascive Phyllis », art. cit., ainsi que par Alexandra Ilina, « Se moquer d'Aristote au Moyen Âge », art. cit.

auctores, en abordant la question sous l'angle de sa dimension codicologique. Un narrateur à la première personne y incarne le rôle d'un clerc ruiné par le jeu, que d'aucuns pourraient comparer au Rutebeuf des *Poèmes de l'Infortune*⁸⁵, et que la pauvreté a contraint à se séparer de ses livres. Tout au long de sa complainte, il dresse la liste des titres des livres qu'il a abandonnés dans diverses villes de France. L'énumération bibliographique inclut majoritairement des ouvrages anonymes qui caractérisent le corpus livresque du clerc, tels les « siaumes » (*Département*, v. 19-20) ou un « sautier » (*Ibid.*, v. 22) ; mais il arrive toutefois que le narrateur associe l'objet-livre à des figures autoriales. Le modèle général de l'*auctor* est ainsi directement évoqué : « Grant partie de mes auctors / Lessai à Saint Martin à Tors ; » (*Ibid.*, v. 35-36), tandis que certains des livres égarés ne sont pas désignés autrement que par le nom de leur auteur : Ovide, Lucain, Juvénal et Virgile, par exemple, soient les *auctores* latins que les différentes sources du Moyen Âge central décrivent comme faisant partie du *cursus* classique⁸⁶. Or ces noms propres ont la particularité d'être substantivés dans le poème, ce qui traduit le fait qu'ils désignent aussi bien une autorité latine historique et individuée qu'une unité matérielle, à savoir « un Ovide » ou encore « un Virgile ». L'identité de l'auteur devient irrémédiablement associée à l'entité codicologique qu'est le livre. Luciana Borghi Cedrini a déjà analysé la résonnance particulière du *Département des livres* au sein du recueil fr. 837 de la BnF qui, à bien des égards, se présente comme une sorte de bibliothèque de langue d'oïl qui prend ses distances par rapport à la culture livresque scolastique et ecclésiastique, aussi bien qu'aux modèles codicologiques les plus répandus au sein de la latinité médiévale⁸⁷. Dans une perspective plus explicitement autoriale, cette logique d'expérimentation et de déconstruction de la tradition bibliographique prendrait alors la forme d'un jeu d'identification et de distanciation par rapport à cette identité entre *auctor* et livre à laquelle procède le *Département des livres*. Tout en

⁸⁵ Voir, sur cette question, Joseph Engels, « “L'autobiographie” du jongleur dans un Dit du ms. Paris B.N. f. fr. 837 », art. cit., p. 70. Pour une analyse qui replace la figure de l'auteur-narrateur du *Département des livres* dans la tradition des figures de jongleur et du clerc errant, de Jean Bodel à Watriquet de Couvin, voir Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots*, op. cit., p. 96 et sq.

⁸⁶ Sur cette question, voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne*, op. cit., p. 408-409 ; voir aussi l'apparat critique du poème dans Joseph Engels, « “L'autobiographie” du jongleur dans un Dit du ms. Paris B.N. f. fr. 837 », art. cit., p. 76-79, de même que les remarques de Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots*, op. cit., p. 97.

⁸⁷ Luciana Borghi Cedrini, « Per una lettura “continua” dell'837 », art. cit.

l'imitant, les éditeurs du BnF fr. 837 auraient à cœur d'offrir la critique du modèle du livre d'auteur, ou plutôt du « livre-auteur » qu'il bâtit par ailleurs dans la section Rutebeuf. Conscient de la tradition des *auctores*, le recueil ne ferait pas table rase du passé, mais illustrerait plutôt le mouvement de « département », c'est-à-dire de prise de distance érudite et informée d'une telle tradition.

Dans le BnF fr. 837, le deuxième poème à thématique auctoriale que l'on peut attribuer – cette fois avec certitude – à Henri d'Andeli, à savoir *La Bataille des .vii. ars*, confère quant à lui à ce mouvement de département une apothéose à la fois violente et centrifuge dans le traitement de la culture livresque classique qu'elle met en scène. Un éditeur a autrefois voulu résumer la teneur du poème en le rebaptisant éloquemment *La querelle des anciens et des modernes*⁸⁸. De fait, le texte d'Henri raconte une guerre allégorique opposant les écoles d'Orléans et de Paris, symbolisées respectivement par Grammaire et Logique. Ce texte reconduit autrement dit l'opposition, que nous évoquions précédemment, entre la grammaire philologique, traditionnelle et orléanaise, d'une part, et la philosophie modiste moderne (au XIII^e siècle) et parisienne⁸⁹.

Caractérisée par la continuité qu'elle affiche avec une tradition avant tout littéraire, la première s'entoure pour le combat d'une armée constituée d'« autors » (*Bataille*, v. 7), changés pour l'occasion en chevaliers :

Si [Grammaire] a sa baniere drecie
Dehors Orliens, enmi les blez ;
La a el ses os assamblez.
Omers et li viex Claudiens,
Donaet, Perse, Preciens,
Cil bon chevalier autoristre (*Ibid.*, v. 22-27)

Soutenue par cette assemblée de combattants aux patronymes illustres et autorisés tels qu'Homère et le grammairien romain Donat, Grammaire se voit également associée à la

⁸⁸ Henri d'Andeli, *La Querelle des Anciens & des Modernes au XIII^e siècle ou la Bataille des Vii arts*, Paris, F. Henri, 1875.

⁸⁹ Cf. *supra*, chapitre 2, p. 366. Pour une lecture du contexte historique derrière le poème d'Henri d'Andeli, voir Alain Corbellari, *La Voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2005, p. 179 *et sq.*, ainsi que Michel Zink, « De Jean le Teinturier à Jean Bras-de-Fer : le triomphe des cuistres », dans Daniel Poirion (dir.), *Milieus universitaires et mentalités urbaines au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987, p. 159-160.

dimension matérielle et prestigieuse de la culture livresque, puisqu'elle est décrite comme sortant « de son aumaire » (*Ibid.*, v. 30), lieu de conservation véritable du *codex*.

Face à elle, Logique incarne en quelque sorte le camp de la « modernité ». On compte parmi ses rangs des philosophes (« li clerc Platon » au v. 17 ; Aristote au v. 196 ; Socrate au v. 264), des docteurs de l'Église (Augustin, Ambroise, Jérôme, Grégoire, Bède et Isidore, aux v. 75-76) et des représentants de la « Fisique » (Hippocrate et Galien, au v. 99). Elle est également soutenue par des disciplines allégorisées telles que Droit et Arithmétique, ainsi que par une quantité non négligeable de maîtres parisiens qui se définissent surtout par leur contemporanéité par rapport à la date de composition présumée du poème. Comme un signe de leur ancrage dans une chronologie trop immédiate, la plupart des noms de maîtres cités, à l'exception de « Pierres li Lombars » (*Ibid.*, v. 103), n'ont pas vraiment été retenus par l'histoire littéraire. Le poème ne cherche d'ailleurs pas particulièrement à favoriser leur accès à la postérité. En effet, la présentation qu'Henri d'Andeli fait de ces enseignants parisiens insiste plutôt avec une pointe d'ironie sur le contraste entre le nom des autorités anciennes et monumentales, et celui des professeurs qu'il affuble du surnom – vraisemblablement péjoratif – d'« hardi cirugien » (*Ibid.*, v. 100)⁹⁰, et qui peuplent les rues de Paris. « Cil de rue nève, Robert », (v. 101) est ainsi désigné par son simple prénom et par une référence très contingente à la rue Neuve dans laquelle il pratique ; un autre « chirurgien », « Giraut », n'est désigné quant à lui que comme « .i. autres deables » (*Ibid.*, v. 105).

Que les critiques aient pu identifier « Robert », par exemple, au fondateur de la Sorbonne, chanoine de Senlis et chirurgien Robert de Douai⁹¹ n'entame en rien le fait que la narration oppose ces célébrités locales et contemporaines aux « molt bons livres anciens » (*Ibid.*, v. 95) qui tels, « Claudien et Perse » (*Ibid.*, v. 94), constituent le précieux patrimoine des grammairiens orléanais. L'opposition de deux villes et de deux *cursus* symbolise donc celle entre deux rapports à l'auteur et l'autorité. On trouve, d'une part, une culture livresque des « autors » dits « littéraires », ainsi que des grammairiens, faisant la part belle à l'ancienneté ; d'autre part, il se constitue un camp qui, s'il est

⁹⁰ Sur quelques représentations négatives du chirurgien au Moyen Âge, on pourra par exemple consulter Nicole Chareyron, « Chirurgien et patient au Moyen Âge : l'opération de la cataracte de Gilles le Muisit en 1351 », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. LXXIV, fasc. 2, 1996, p. 295-308.

⁹¹ Louis John Paetow (éd.), *The Battle of the Seven Arts*, *op. cit.*, p. 46.

tributaire du passé, embrasse un champ disciplinaire plus vaste tout en s'ouvrant à des personnages de maîtres et de professeurs dont la contemporanéité demeure toutefois raillée par le narrateur.

Pour mieux saisir le sens « antimoderne » du poème, que Michel Zink, puis Alain Corbellari ont jadis résumé et replacé dans une mouvance conservatrice plus générale au sein de la littérature française de l'époque⁹², il suffit de citer la moralité du texte, qui suggère la préférence d'Henri d'Andeli pour Grammaire. Le poète déplore la défaite finale de celle-ci contre Logique, mais il lui promet par ailleurs avec optimisme une renaissance une fois écoulés les « .xxx. anz » (*Ibid.*, v. 452) suivant la composition de son texte. Cette prédiction qui annonce l'arrivée d'une nouvelle génération, la « *novele genz* » (*Ibid.*, v. 453) censée remédier au fait que le « *siecles vait par vaines* » (*Ibid.*, v. 450) en retournant à l'étude de la grammaire et des anciens peut paraître contradictoire dans sa formulation. Mais elle oppose en fait à une vision trop contingente et contemporaine du savoir, symbolisée par Logique, une vision plus éternelle de la connaissance, et donc mieux à même de surmonter la perversion du siècle et de l'actuel tout en symbolisant la véritable nouveauté, ou plutôt la vraie régénérescence. Ce faisant, Henri d'Andeli vanterait donc les bienfaits de la vénération des anciens *auctores*, ces chevaliers qui combattent sous les ordres de Grammaire, et ce contre les progrès de la pensée modiste, de la logique et d'Aristote dans les universités.

Toutefois, le *telos* et le contenu à charge du poème ne sauraient éclipser le détail et la délectation esthétique avec laquelle sont décrits l'affrontement chevaleresque, puis la défaite des *auctores* qui précède cette renaissance prophétisée par Henri. Alain Corbellari évoque ainsi la « prédilection d'Henri d'Andeli pour le récit agonistique⁹³ » de même que le goût général du poète pour la mise en scène du conflit⁹⁴, ce qu'illustre parfaitement la justement nommée *Bataille des .vii. ars*. Outre le fait qu'il ait pour sujet principal la confrontation armée entre les « auteurs » et les représentants de Logique, le texte érige, à

⁹² Michel Zink, « De Jean le Teinturier à Jean Bras-de-Fer : le triomphe des cuistres ». art. cit., p. 157-169. Voir aussi l'introduction de l'édition critique (à distinguer de la traduction, parue la même année et chez le même éditeur) d'Alain Corbellari, *Les dits d'Henri d'Andeli*, op. cit., p. 1-2 et p. 25. Du même auteur, voir *La Voix des clercs...*, op. cit., p. 179-204.

⁹³ Alain Corbellari (éd.), *Les dits d'Henri d'Andeli*, op. cit., p. 24.

⁹⁴ *Idem*

la manière d'une chanson de geste, la violence des coups et des assauts en un véritable spectacle, comme lors de la joute opposant Platon à Donat :

Mes Donaet isnel le pas
Ala tel cop ferir Platon
D'un vers berseret el menton
Qu'il le fist trestout esbahir;
Et dant Platon par grant air
Le referi si d'un sofisme
Sor l'escu, parmi une rime.
Qu'il le fist trebuchier el fanc
Et le couvri trestout de sanc. (*Ibid.*, v. 187-195)

Dans une logique de surenchère, le passage se poursuit avec l'arrivée d'Aristote, qui fait « a terre voler » (*Ibid.*, v. 198) Priscien avant de faire « cheoir Gramaire enverse » (*Ibid.*, v. 206), plaçant dès lors la contemplation de cette brutalité chorégraphiée opposant « auteurs » et philosophes anciens au cœur de l'attention du lectorat. De plus, on croit percevoir une dimension irrévérencieuse dans ces descriptions allégorisées où les armes employées sont un « sofisme » ou un « vers berseret », et où les pugilistes sont les illustres auteurs et philosophes qui représentent une culture universitaire et érudite traditionnellement sérieuse. Roués de coups et couverts de sang, *auctores* et philosophes sont soumis, sous la plume impertinente d'Henri d'Andeli, à un démembrement qui s'inscrit très bien dans la logique de déconstruction auctoriale du BnF fr. 837. Le poète donne corps, pour ainsi dire, à une telle logique.

Mais derrière le simple plaisir à illustrer avec une ferveur épique et une subversion érudite la souffrance charnelle, puis la déroute des *auctores* se cache une opinion ambivalente de ces auteurs dont Henri d'Andeli se présentait à première vue comme le défenseur, face aux avancées de la grammaire modiste et des logiciens. En effet, le poète n'hésite pas à dénoncer la responsabilité morale et ontologique des parangons de la grammaire dans leur propre déroute, qu'il explique notamment par leur rapport trop étroit avec la fable et le mensonge. Le narrateur décrit ainsi les failles de l'arsenal offensif et défensif des « autor », alors que ceux-ci subissent un nouvel assaut des logiciens :

Et li autor se deffendoient
Qui de granz plaies lor fesoient,
De canivecons et de greffies,

De longues fables et de beffes.
Lor chastiaus fust bien deffensables
S'il ne fust si garnis de fables;
Qu'il enjoignent lor vanitez
Par lor biaux mos en veritez. (*Bataille*, v. 250-257)

Bien que déplorée par Henri d'Andeli, la défaite des *auctores* qui conclut le poème est donc imputée, au moins en partie, aux « beffes » et aux « vanitez » qui menacent la stabilité de leur forteresse. Par le biais de cette allégorie du château rempli de failles, le poème remet donc ouvertement en cause l'évidence et la solidité du lien entre *auctor* et vérité.

Partant de la contemplation poétique des assauts subis par les auteurs et poursuivant par la condamnation de leurs affinités avec le mensonge, le poème initie en fait une dynamique qui aboutit, à terme, à poser les fondements d'une véritable réflexion globale, d'ordre épistémologique et « philologique », sur ce qu'on pourrait nommer une « crise de l'autorité ». Au sein d'un manuscrit qui cultive les effets de décalage avec la manière dont se construisaient jusqu'alors les figures autoriales, la *Bataille des .vii. ars* fournit le versant grammatical et philosophique de la logique de démantèlement des fondements de la fonction-auteur qui parcourt le *codex*.

Il n'est plus à démontrer que le rapport à la grammaire et à la philosophie est un aspect capital dans la construction de monuments autoriaux à laquelle participe, par ailleurs, la biobibliographie. L'étude du contexte plus général de l'avènement des chansonniers à *vidas* et à *razos* au chapitre 2 a montré le lien, sinon consubstantiel, du moins très étroit entre l'avènement de ces édifices éditoriaux et celui, contemporain, des premières grammaires provençales. Derrière cette coïncidence se cachait une même volonté d'« autoriser » les troubadours, leur lyrique et leur langue. Une fois transformés en *auctores*, les poètes occitans se voyaient ainsi confier la mission d'illustrer la richesse et l'excellence de la langue d'oc, dont la structure était par ailleurs appréhendée selon le modèle des grammaires latines. Plus que d'instaurer un simple rapport de compétition, cette comparaison avec le latin conférait à la langue d'oc une capacité à se connecter à une « grammaire universelle » proprement philosophique, c'est-à-dire à devenir une langue permettant elle aussi la quête du savoir et de la vérité, et ce même si cette vérité se trouvait teintée des spécificités de la culture poétique troubadouresque.

Le poème d'Henri d'Andeli cherche lui aussi à illustrer cette interdépendance entre grammaire, auteur(s) et philosophie, à ce détail près que ses visées sont plus ouvertement destructrices. Tout en invoquant explicitement la tradition philologique et auctoriale classique, la *Bataille des .vii. ars* met avant tout en scène la fragmentation du savoir en diverses parties dont l'antagonisme mène, à terme, à l'effondrement des voies d'accès à la vérité que ces parties étaient censées garantir. De l'opposition entre Grammaire et Logique émane ainsi un constat d'échec épistémologique, résumé notamment par l'apparition de Socrate. Tandis que « Gramaire » attaque un « disciple » (*Ibid.*, v. 258) de Logique « Par la pointe de son averbe » (*Ibid.*, v. 263), les questions du maître de Platon la poussent à battre en retraite : « Mès dant Sortes la fist repondre, / Qu'el ne pot pas a toz respondre. » (*Ibid.*, v. 264-265).

Ces vers ont possiblement une saveur humoristique ; ils résument en quelques mots la caractéristique principale de la démarche du philosophe grec, dont la maïeutique consistait précisément à assaillir ses interlocuteurs avec des questions jusqu'à ce qu'ils capitulent à la manière de Grammaire dans le poème. Suivant la même logique qui parcourt l'ensemble du texte, le passage crée une connivence érudite avec le lectorat dont la culture scholastique est relocalisée dans un contexte plaisant, accentuant dès lors une sorte de distance amusée par rapport à celle-ci. Le ton amusé de l'extrait ne saurait cependant dissimuler le constat d'échec fondamental qu'il dresse au sujet des limites de la science grammaticale qui, comme l'allégorise le texte, ne peut répondre à toutes les questions philosophiques qui lui sont adressées. Déjà fortement critiqués pour leurs rapports trop étroits avec la fable et le mensonge, la Grammaire et ses *auctores* sont présentés ici comme étant incapables de répondre à la totalité des demandes et des interrogations de la science.

Bien que victorieuse de la bataille des sept arts libéraux, Logique, la Parisienne, est elle aussi présentée en position de faiblesse, notamment face à une grammaire dont elle ne parvient pas à maîtriser la structure complexe. De façon emblématique, Henri d'Andeli place cette faiblesse au cœur de l'échec du processus de paix entre les deux parties. En effet, alors qu'un « garçon » de Logique se voit confier une lettre censée pacifier les relations avec « Gramatique », le projet est vite compromis par les difficultés

qu'éprouve le jeune homme face aux subtilités, aussi bien qu'aux fondements du langage :

Un des garçons dame Logique
Fu envoie a Gramatique ;
Lettres portoit por la pes fere.
Mes de ce ne me puis pas tere,
Que quant il vint a la meson
Qu'il n'entendi pas la reson
Des presenz ne des preteriz.
La ou il ot esté norriz
(Que poi i avoit demoré).
N'avoit pas bien assavoré
Conjugacions anormales
Qui a decliner sont mult males,
Averbes et pars d'oroisons,
Articles et declinoisons
Et genres et nominatis
Et supins et imperatis,
Cases, figures, formoisons,
Singulers, plurers, .m. resons,
Qu'en la cort Gramaire a plus d'angles
Qu'il n'a en Logique de jangles.
Li gars n'en sot venir a chief,
Si s'en revint a grant meschief.
Mes Logique le conforta
En sa haute tor l'en porta,
Si le voloit fere voler
Aincois que il peüst aler. (*Ibid.*, v. 373-397)

La fin du passage rappelle les vers qui concluent le poème d'Henri, selon lesquels quiconque « n'entent bien ses pars » (*Ibid.*, v. 461) et ne sait pas suffisamment structurer son discours ou sa langue demeurera un novice « en toute science » (*Ibid.*, v. 460). La narration suggère ainsi qu'avant de tenter de « voler » (*Ibid.*, v. 396), le « garçon » de Logique aurait dû apprendre à « aler » (*Ibid.*, v. 397), c'est-à-dire à intégrer précisément les « cases, figures, formoisons » (*Ibid.*, v. 388), les « articles et declinoisons » (*Ibid.*, v. 385) qui constituent la base de toute parole, y compris la parole scientifique. À l'inverse du célèbre texte de Martianus Capella sur les sept arts libéraux, *Les noces de*

Mercur et de *Philologie*⁹⁵, Henri d'Andeli allégorise le divorce de ces différentes parties de la connaissance. Le résultat principal de cette *Bataille* est par conséquent de constater avec une sorte de pessimisme amusé l'échec de la synthèse harmonieuse des éléments constitutifs aussi bien qu'interdépendants du savoir.

Mais on remarque aussi dans ce passage le degré de détail avec lequel est décrite la structure de la langue que le « garçon » de Logique ignore. Des temps verbaux aux déclinaisons, en passant par les genres ou encore les adverbes, Henri d'Andeli s'applique à démontrer la complétude de sa culture grammaticale. Or un tel souci de précision revêt une signification tout à fait particulière et originale lorsqu'on se souvient que le poète s'exprime en français, et ce à une époque où, comme nous l'avons vu, cette langue ne s'est toujours pas dotée d'un équivalent des grammaires occitanes, par exemple. Et si la fin de la *Bataille des .vii. ars* peut à la rigueur être interprétée comme un appel lancé aux « *novele genz* » (*Ibid.*, v. 453) des générations à venir pour bâtir une grammaire en langue d'oïl, force est de constater qu'Henri lui-même n'entreprend pas une telle démarche.

Pour s'en convaincre, il suffit par exemple de comparer son poème au traité d'Uc Faïdit, le *Donatz proensals*. Le texte d'Uc emploie certes le même vocabulaire, hérité des grammaires latines, que celui déployé dans la *Bataille* d'Henri. On y apprend en effet que « li cas sont seis : nominatius, genitius, datius, accusatius, vocatius, ablatius⁹⁶ » et surtout que « las oit partz que om troba en gramatica, troba om en vulgar proensal so es : nom, pronom, verbe, adverbe, particif, conjunctios, prepositios, interjectios⁹⁷ ». La différence fondamentale par rapport au texte d'Henri d'Andeli est que les « partz » du langage sont évoquées dans une perspective aussi bien constructrice que sérieuse : il s'agit de poser les fondements du « vulgar proensal » en montrant l'identité de sa grammaire avec celle du latin. Chez Henri, les subtilités de la grammaire, comparées avec malice aux « angles » d'une cour (*Bataille*, v. 390) sont au contraire évoquées comme la raison pour laquelle l'émissaire de Logique, trop ignorant, échoue à faire la paix avec le camp adverse. En outre, le poème, qui n'est pas une grammaire, ne se solde non pas par l'élaboration des

⁹⁵ Sur les liens entre le texte de Martianus Capella et le texte d'Henri, voir Alain Corbellari, *La Voix des clercs...*, *op. cit.*, p. 180 et sq.

⁹⁶ *Grammaires provençales de Hugues Faïdit et de Raymond Vidal de Besaudun (XIII^e siècle)*, éd. par François Guessard, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁷ *Idem*

règles de l'ancien français, ni même du latin, mais bien par le retour de Grammaire « en Égypte ou ele fu née » (*Ibid.*, v. 407). Il ne semble donc pas y avoir de volonté d'illustrer en langue d'oïl, à la manière d'un Chrétien de Troyes dans *Cligès*, par exemple, que la *translatio studii* (ou, dans ce cas-ci, *grammaticae*) se serait poursuivie jusqu'en France. Henri d'Andeli prend plutôt le *topos* à rebours en imaginant tout bonnement que « Gramatique », ainsi que le savoir qu'elle représente, ont déserté l'espace géographique et linguistique dans lequel il se situe en tant que poète.

Enfin, l'inscription de l'auteur à la fin de la pièce ne laisse que peu de doutes quant à la nature de son message. Une fois prophétisée la renaissance de la Grammaire, le poète livre son identité (*Ibid.*, v. 456) et se pose en garant d'une parole principalement destructrice :

[Henri d'Andeli] nous tesmoigne de par li
C'on doit le cointe clerc destruire
Qui ne set sa leçon construire ; (*Bataille*, v. 457-459)

Il est particulièrement significatif que la morale du poème, qu'Henri prend la peine d'associer explicitement à son nom, soit symbolisée par le verbe *destruire*, opposé à la rime au verbe *construire*. Bien qu'il soit en principe adressé au « cointe clerc », ce couple rimique tend toutefois à résumer la teneur générale du poème qui, tout en affichant une connaissance précise du *cursus* universitaire, de la grammaire et des *auctores*, s'applique à mettre en scène leur destruction pure et simple. En procédant ainsi, Henri d'Andeli produit une sorte de vacuum épistémologique, linguistique et auctorial qu'il investit alors de son identité littéraire, fondée sur un geste aussi bien érudit que subversif, si ce n'est antiautoritaire.

Au sein du BnF fr. 837, cette « anti-grammaire » qui raconte la banqueroute des autorités au lieu de poser les fondements d'une philologie et d'un savoir en langue d'oïl vient s'ajouter à un poème « anti-biographique » (*Le lai d'Aristote*) et une pièce « anti-codicologique » (*Le département des livres*). Ces textes révèlent le projet paradoxal du recueil, qui est de se départir des modèles traditionnels d'autorité tout en en invoquant l'héritage, et ce pour construire un nouveau type de figure auctorale livresque en la personne de Rutebeuf. L'œuvre du poète parisien met alors en abyme ce projet codicologique ambigu. Elle s'ouvre sur une biographie spirituelle exemplaire, la *Vie de*

sainte Élysabel dans laquelle l'auteur déploie une réflexion complexe sur la fabrique de l'autorité, ainsi que sur la façon dont un auteur, la langue et les genres dans lesquels il s'exprime ou le *medium* sur lequel il écrit peuvent à terme produire un certain type de vérité. Et comme pour mieux souligner que Rutebeuf se distingue du modèle d'autorité et de spiritualité qu'est la sainte, la section auctoriale se conclut, à la manière du corpus d'Adam de la Halle dans le BnF fr. 25566, sur une sorte d'« *anti-autobiobibliographie* », dans laquelle le poète parisien applique une lecture négative à sa vie, identifiée à son œuvre littéraire, ainsi qu'à sa *persona* auctoriale, qu'il associe avant tout au péché. C'est dans cet ultime geste posé à l'article de la mort, celui d'un renoncement à soi et à son œuvre, définies par le mensonge et le péché, qu'il faut chercher la signification plus sérieuse et grave du mouvement autrement ironique et érudit de *departement* des livres, des *auctores* et des modes biobibliographiques de production de l'autorité qu'illustrent certaines pièces du *codex*.

Chapitre 7 : « La mort de l'*auctor* », « Qu'est-ce qu'un *auctor* ? » : le modèle biobibliographique *divers* du manuscrit Arsenal 3142

Sur le mode de la variation sur un même « thème d'actualité », le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal est, tout comme les BnF fr. 837 et 25566, une manifestation de la rencontre entre le désir explicite d'édifier, dans des manuscrits, des figures auctoriales au sein de la littérature de langue d'oïl et la volonté tout aussi grande de décortiquer systématiquement, avec ironie et autodérision, la signification de ce geste au regard de l'exemple des *auctores*, et ce grâce aux codes de la biobibliographie. Cependant, tout en partageant une même démarche de base avec les manuscrits de Rutebeuf et Adam de la Halle dont il est d'ailleurs le contemporain¹, le manuscrit 3142 doit retenir l'attention en raison de la différence de « ton » assez notable qu'on décèle dans sa manière de bâtir des figures d'auteurs de langue d'oïl, notamment en la personne d'Adenet le Roi et de Baudouin de Condé. Conquérant dans ses ambitions et romanesque dans ses influences, le *codex* 3142 n'affiche plus la même hésitation, prégnante dans les manuscrits 837 et 25566, quant au geste de créer des figures auctoriales qui incarneraient, dans leur individualité, leur originalité et leur problématique morale assumées, un héritage générique flattant les goûts et la puissance des élites politiques laïques qui encouragent l'accès de cet idiome à l'univers de l'écriture. En effet, peut-être parce qu'il s'agit d'un monument codicologique conçu dans les hautes sphères de l'aristocratie laïque française de la fin du XIII^e siècle, ce manuscrit hautement planifié² célèbre le roman (la langue et le genre) par l'entremise de ses poètes français dans ce qu'ils ont de plus distinctif, pour ne pas dire de plus ambigu d'un point de vue générique, moral et épistémologique. Cherchant par ailleurs à interroger la manière dont il s'inscrit dans une histoire générale de la notion d'auteur, le recueil réinvestit ostensiblement et inlassablement le « genre » de la biographie de l'illustre *auctor* antique et païen. Ce qui sous-tend cette démarche, c'est le désir d'interroger de fond en comble l'héritage symbolique de l'*auctor*, et ce pour mieux fonder un type d'auctorialité qui serait propre à un certain héritage romanesque, et

¹ Comme nous l'avons vu, la constitution de la majorité du manuscrit daterait d'une époque de peu postérieure à l'année 1285. Elle se situe donc entre le BnF fr. 837 et le BnF fr. 25566. Sur la datation et sur les remaniements ultérieurs du recueil, cf. *supra*, introduction, p. 146 et chapitre 1, p. 264.

² Sur l'organicité du recueil et sur le caractère méthodique de sa constitution, voir notre discussion en introduction, p. 144 et *sq.*

qui oscillerait entre l'imitation, le détournement et la dilapidation du legs prestigieux des *auctores*.

Même si le *codex* 3142 n'est pas tout à fait aussi célèbre que les manuscrits fr. 837 et fr. 25566 de la BnF, la centralité du thème de l'auteur dans le recueil a déjà attiré l'attention de plusieurs critiques modernes³. Wagih Azzam et Olivier Collet ont notamment souligné que « la place de l'écrivain à l'intérieur des mécanismes de production artistique⁴ » semble « guider la réflexion qui anime la mise en recueil⁵ ». Connu depuis longtemps du fait qu'il rassemble les « œuvres complètes » d'Adenet le Roi (fol. 1r-140v et 179r-201v), le manuscrit contient en outre une vaste sélection de *dits* de Baudouin de Condé (fol. 300v-320r). Par ailleurs, le programme iconographique, tout autant que le système des rubriques et d'ordonnancement des textes du recueil tendent à mettre en valeur la figure de l'auteur sous toutes ses formes, et ce de façon plus insistante et méthodique que dans les manuscrits fr. 837 et fr. 25566 de la BnF, dont « l'obsession auctoriale » se concentrait majoritairement dans le texte et le péri-texte des collections individuelles consacrées à Rutebeuf ou à Adam de la Halle. Dans le manuscrit 3142, on relève ainsi de nombreux portraits de philosophes antiques du *Livre de philosophie et de moralité* d'Alard de Cambrai (fol. 141r-166r), une peinture représentant Sénèque au début des *Proverbes Seneke le philosophe* qui clôt le recueil (fol. 320r), sans oublier les multiples représentations de poètes de langue d'oïl. Alart de Cambrai (fol. 141r), le Reclus de Molliens (fol. 203r), Jean Bodel (fol. 227r), Marie de France (fol. 256r), Plantefolie (fol. 291v), Jean de Douai (fol. 293r) et bien sûr Adenet le Roi (fol. 1r, 72r et 73r) ainsi que Baudouin de Condé (fol. 320v) font tous l'objet d'une représentation iconographique dans le manuscrit. Le Reclus et Jean Bodel se voient même consacrer des sortes de micro-collections autoriales de deux poèmes chacune (fol. 203r-216v et fol. 227r-229r). Sans représenter la totalité de la logique du recueil qui contient

³ Les principales analyses portant sur les représentations de l'auteur dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal se trouvent dans Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., notamment p. 219-221 ; Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 39-45 et Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, op. cit., p. 74-81.

⁴ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 221.

⁵ *Idem*

également une sélection de poèmes anonymes⁶, la notion d’auteur s’impose comme le principe organisationnel dominant du manuscrit 3142.

Dès lors, dans un ouvrage aussi marqué par la question de la paternité littéraire et de l’attribution, on ne s’étonnera peut-être plus, à ce stade-ci de l’analyse, de constater le caractère absolument primordial de la biobibliographie comme élément structurant de l’architecture du *codex*, ainsi que le rôle essentiel du questionnement que les textes et le péritexte du manuscrit offrent sur ce qu’il convient ici d’appeler la « fonction-auteur ». Pourtant, à l’instar d’autres ouvrages de notre corpus, le manuscrit 3142 a surtout été analysé par la critique à la lumière des « *shifting sense of the roles and relationships of poet, scribe and performer*⁷ » dont son programme iconographique serait notamment le témoin. Autrement dit, lorsqu’il a été appréhendé dans son intégralité en tant qu’entité éditoriale signifiante, le *codex* a été lu à la lumière du récit de la mutation, mainte fois évoquée ici, du poète-récitant en écrivain, et du chant au livre⁸. Tout en incorporant ces remarques qui informent assurément le sens du recueil, la présente analyse devra donc s’appliquer une fois de plus à mettre en lumière le lien solide qu’un tel manuscrit entretient avec les modèles d’autorité biobibliographiques, et ce tout en montrant qu’un tel lien est revendiqué de manière critique et autoréflexive dans le texte et le péritexte de l’ouvrage.

Organisée en quatre étapes principales, une même réflexion continue portant sur le modèle auctorial, interprétatif et éditorial du type « la vie et l’œuvre », ainsi que sur l’ensemble de ses corollaires tels, notamment, l’établissement d’une liste d’hommes illustres ambassadeurs de la vérité de la collectivité, se laisse observer d’un bout à l’autre du *codex* Arsenal 3142, comme nous le démontrerons à présent. Procédant à une lecture linéaire du recueil, nous analyserons successivement la collection auctoriale d’Adenet le Roi, placée au début du recueil (fol. 1r-140v et 179r-201v), le *Livre de philosophie et de*

⁶ Cette section est située entre les fol. 273r et 300v. Elle est interrompue par l’*A.B.C Plantefolie* (fol. 291v-296v) et le *Dis de la vingne que Jehans de Douai fist* (fol. 293r-296r). À la rigueur, on peut également dire que la *Priere Theophilus* (fol. 300r-300v) est également attribuée au clerc Théophile.

⁷ Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 45 : « Une perception mouvante des rôles et des liens unissant le poète, le scribe et le performeur ». Ursula Peters se concentre pour sa part sur les liens entre *Schriftliche Autorschaft und mündlicher Vortrag* (« auctorialité écrite et expression orale ») dans le programme iconographique de ce même manuscrit. Voir *Das Ich im Bild*, *op. cit.*, p. 74.

⁸ On remarquera qu’Ursula Peters fait siennes les conclusions de Sylvia Huot sur le sens à donner au programme iconographique de ce manuscrit. Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, *op. cit.*, p. 74-81.

moralité, d'Alard de Cambrai (fol. 141r-166r), les dits de Baudouin de Condé (fol. 300v-320r) puis, enfin, les *Proverbes Seneke le philosophe* (fol. 320r-321v). Chacune de ces sections se revendique, d'une manière ou d'une autre, du modèle de la biobibliographie. Chacune d'entre elles remplit un double objectif dont les deux facettes fondent la démarche du manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal. Elles permettent de le distinguer des autres recueils à compilations auctoriales analysées jusqu'à présent, car ce *codex* propose une réinterprétation originale, peut-être plus dense, plus riche et plus « décalée » encore, de la question de l'« invention de l'auteur » dans la littérature de langue d'oïl autour du modèle de type « la vie et l'œuvre ».

D'un côté, nous verrons que les concepteurs du recueil se livrent à un dialogue intense et explicite avec la culture des *auctores* païens, tels que Virgile, Sénèque et l'ensemble des « philosophes » issus de l'Antiquité, bien que la figure de l'écrivain chrétien et le saint demeurent des figures présentes dans le *codex*. Ces *auctores* sont présentés tout autant comme des modèles moraux et poétiques à imiter que comme des figures qu'il s'agit de transformer, de détourner et de déconstruire, jusqu'à leur mise à mort finale, en la personne de Sénèque, dans une anti-biobibliographie située à la fin du *codex*. Anticipant, si l'on peut dire, les questionnements de Roland Barthes et de Michel Foucault respectivement, qui déconstruisaient notamment le modèle auctorial lansonien de type « la vie et l'œuvre », le manuscrit de l'Arsenal 3142 semble user du modèle biobibliographique pour proclamer la mort de l'*auctor*, après avoir posé sans relâche la question : « qu'est-ce qu'un auteur ? », et plus particulièrement : « qu'est-ce qu'un auteur qui serait l'ambassadeur de textes littéraires de langue d'oïl ? » Répondre à cette interrogation constitue le deuxième volet du projet éditorial qui sous-tend le manuscrit. Cette réponse est formulée, selon les termes d'Adenet le Roi lui-même, sous la forme d'un livre *divers*, c'est-à-dire aussi bien revendicateur de sa singularité poétique, esthétique et épistémologique que polymorphe, voire moralement duplice. La figure étonnante du monarque-ménestrel qu'est Adenet s'arroge le droit de régner sur un tel livre, sous la caution du clan aristocratique, laïc et vernaculaire auquel il dédie sa production poétique. La représentation des *auctores* païens mis en scène dans le *codex*, mais aussi celle de Baudouin de Condé, qui s'avère bien moins lisse et moralisatrice que la plupart des critiques l'ont suggéré jusqu'à présent, contribuent pour leur part à nourrir

ce dialogue riche et plaisant avec les fondements de l'autorité des anciens, qui se voient déconstruire au profit d'une valorisation de la figure de poète de langue d'oïl parfaitement conscient de la *diversité* de sa *persona* et de son œuvre.

Auctor, diversité et nigromance : la collection des œuvres d'Adenet le Roi

Placée en position initiale du *codex*, forte de quatre portraits représentant l'auteur Adenet le Roi et riche de multiples interventions de narrateur qui renvoient à la production poétique et à la biographie du poète, la section auctoriale qui s'étend du fol. 1r au fol. 140v, puis qui reprend aux fol. 179r-201v constitue le point de départ le plus évident de la réflexion biobibliographique sur l'auteur qu'article le *codex* 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal. Nous établirons ici que cette compilation initiale emploie des codes connus et éprouvés de la lecture de type « la vie et l'œuvre » pour bâtir une figure d'auteur livresque dont le prestige poétique semble être résumé par la couronne dont l'affuble le programme iconographique et le nom qu'il se donne, à savoir « Adenet le Roi ». On le verra, la collection consacrée à Adenet se distingue des autres compilations autoriales étudiées jusqu'à présent par la façon dont le roi-ménestrel y est présenté, dans le texte et dans le péri-texte du manuscrit, comme un des principaux architectes de son auto-monumentalisation livresque. Résolument moins critique ou inquiet quant à la légitimité de son geste d'autopromotion que des auteurs tels qu'Angier, Guillaume le Clerc de Normandie, Adam de la Halle ou encore Rutebeuf, Adenet revendique ouvertement son accès au statut d'auteur livresque, qu'il place sous la tutelle de « Dieu le creatour », mais également de puissants (et riches) commanditaires laïcs et curiaux. Peut-être en raison de ce patronage profane et vernaculaire, il distille dans son œuvre les indices d'une conception originale et problématique (mais assez peu autocritique, toutefois) de sa propre autorité, qu'il associe à la *diversité*. Pour légitimer sa démarche, il revendique notamment sa filiation avec une figure auctoriale latine et antique éminemment prestigieuse, Virgile. Mais la vie et l'œuvre de cet *auctor* sont cependant invoquées comme des symboles de l'autorité d'une « science », la *nigromance*, dont le nom même suggère une part d'ombre et d'enchantement *a priori* éloignés de l'univers des *auctores* auquel Adenet prétend s'associer. Ce que nous observerons donc à présent, c'est la manière dont, sous le couvert d'un lien à l'Antiquité, la collection auctoriale

consacrée au roi-ménestrel pose les bases d'une conception de l'auteur de langue d'oïl profondément influencée (pour ne pas dire « contaminée ») par l'héritage culturel et littéraire du roman, genre de la merveille et de l'entre-deux ontologique.

La monumentalisation d'Adenet par lui-même

C'est dans la pièce qui ouvre le manuscrit, à savoir le *Roman de Cléomadès*, que se déploie avec le plus de force la *persona* d'Adenet. Ce texte débute ainsi par une liste bibliographique rétrospective dont l'une des fonctions est de fédérer l'œuvre que rassemble le recueil. En effet, dès le cinquième vers du *Cléomadès*, survient l'énumération par un *je* narrateur de l'ensemble de sa production poétique, à laquelle il propose d'ajouter une nouvelle composition :

Je qui fis d'Ogier le Danois
Et de Bertain qui fu ou bois,
Et de Buevon de Commarchis
Ai un autre livre rempris (*Cléomadès*, v. 5-8)

Comme l'a déjà noté Silvère Menegaldo⁹, cet inventaire bibliographique rappelle la liste proposée par Chrétien de Troyes située au début du roman de *Cligès* :

Cil qui fist d'Erec et d'Enide
Et les comandanz d'Ovide
Et l'art d'amors an romans mist,
Et le mors de l'espaule fist,
Del roi Marc et d'Ysalt la blonde,
Et de la hupe et de l'arone
Et del rossignol la muance,
Un novel conte rancomance. (*Cligès*, v. 1-8)

Par ailleurs, si Sylvia Huot compare les informations fournies par cet extrait à celles qu'on peut trouver dans le *Jeu du Pèlerin*¹⁰, c'est que cette pièce intègre, au même titre que le prologue de Chrétien de Troyes ou encore celui du *Besant Dieu* de Guillaume le Clerc de Normandie, des remarques bibliographiques. Néanmoins, deux facteurs, l'exhaustivité (relayée par le *codex*) et l'intériorité du point de vue grammatical,

⁹ Silvère Menegaldo, « Adenet le Roi tel qu'en ses prologues », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 18, 2009, p. 317.

¹⁰ Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 69.

distinguent dans un premier temps cette bibliographie de celles de Chrétien ou de Guillaume.

Le prologue de *Cléomadès* ressemble certes à celui de *Cligès* en ce sens qu'il offre un inventaire de titres précis d'œuvres, là où celui du *Besant Dieu*, par exemple, renvoyait indistinctement aux genres poétiques dans lesquels se serait illustré Guillaume le Clerc de Normandie. Mais contrairement aux œuvres de Chrétien de Troyes mentionnées dans son roman, celles énumérées par Adenet ont été conservées, dans un même *codex* de surcroît. Comme on le sait, les romans arthuriens du clerc champenois ont pu faire l'objet de mise en série, notamment dans le BnF fr. 794 et le BnF fr. 1450, tandis que certains chansonniers rassemblent en un même corpus des compositions lyriques qu'ils lui attribuent. Mais aucun *codex* conservé n'a jamais mis en série les œuvres citées dans le prologue de *Cligès*, dont certaines ont tout simplement été perdues, d'ailleurs. À l'inverse, le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal offre une adéquation parfaite entre les titres d'ouvrages qu'Adenet le Roi affirme avoir composés et les poèmes qu'il conserve. En les rassemblant les uns à la suite des autres (à l'exception de *Buevon de Conmarchis*, cependant, qui demeure séparé du reste de la collection auctoriale), il souligne le souci d'exhaustivité et de continuité qui sous-tend la constitution du corpus auctorial.

De surcroît, comme l'ont remarqué Olivier Collet et Wagih Azzam, un autre trait distinctif de cette bibliographie est le point de vue personnel à partir duquel elle est énoncée¹¹. Les prologues de Chrétien de Troyes et Guillaume le Clerc de Normandie, de même que les *vidas* de troubadours proposent des survols de la production poétique de tel ou tel auteur à la troisième personne. Dans le cas de *Cléomadès*, en revanche, c'est un narrateur au *je* qui prend en charge l'élaboration du fragment d'histoire littéraire dont il est par ailleurs le protagoniste.

Cette démarche n'est certes pas sans précédent dans la poésie de langue d'oïl à l'époque où Adenet compose son poème¹². Si l'on se concentre sur le seul témoignage

¹¹ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 220-221.

¹² Cf. *Idem*. Wagih Azzam et Olivier Collet citent ainsi l'exemple de poètes dont l'œuvre est conservée dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal même : Alart de Cambrai, Marie de France et le Reclus de Molliens, qui s'identifient tous à la première personne du singulier dans les seuils de leurs poèmes). Les médiévistes renvoient également au *Roman de Rou*, où Wace (qui ne se nomme pas dans le passage cependant) intègre quelques commentaires « autobiographiques » aux v. 5299-5316. Cf. Wace, *Le*

des manuscrits à collections auctoriales individuelles évoqués jusqu'à présent, on pourrait tracer un parallèle entre le *modus operandi* du manuscrit 3142 de l'Arsenal et ceux des BnF fr. 25566 et 837. Dans des manuscrits qui se présentaient eux aussi comme des sortes d'*opera omnia*, la figure d'Adam de la Halle dans les *Congés* et les *Vers de la mort*, d'une part, et celle de Rutebeuf dans la *Repentance Rutebeuf* de l'autre se livraient à l'inventaire rétrospectif et intériorisé (à la première personne du singulier) de leur œuvre poétique et morale, y mêlant en outre des remarques autobiographiques. Les vers de clôture de *Cléomadès* rappellent d'ailleurs cette manière de procéder, puisque l'auteur y fournit, en guise de conclusion à son poème, des informations sur sa vie de ménestrel attitré d'Henri III de Brabant :

Ce livre de Cléomadès
 Rimai je li rois Adenés.
 Menestrez au bon duc Henri
 Fui. Cil m'aleva et norri,
 Et me fist mon mestier aprendre ;
 Diex l'en vueille guerredon rendre
 Avoec ses sains en Paradis ! (*Cléomadès*, v. 18577-83)

La bibliographie et la biographie contenues dans le *Cléomadès* continuent de suggérer à leur manière une identité entre la vie et l'œuvre du poète, à ce détail près qu'elles sont réparties en des sections séparées par plusieurs milliers de vers et que la biographie d'Adenet ne constitue pas la matière poétique de son corpus auctorial. Cela distingue donc l'œuvre d'Adenet de ce que le BnF fr. 25566 suggérait pour Adam de la Halle (à l'exception du *Jeu de Robin et de Marion*). Même la collection Rutebeuf du BnF fr. 837

Roman de Rou, éd. par Anthony John Holden, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1970-1973, 3 t., t. II. Ils citent aussi l'exemple des hagiographies anglo-normandes (telle celle de Denis Piramus, que nous analysions précédemment) et des chroniques de la fin du XIII^e siècle, étudiées respectivement dans Françoise Laurent, *Plaire et édifier*, *op. cit.* et Christiane Marchello-Nizia, « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégie discursive », dans Daniel Poirion (dir.), *La Chronique et l'histoire au Moyen Âge. Colloque des 24 et 25 mai 1982*, Paris, Presses de la Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1984, p. 13-25. Outre les ouvrages cités par les deux médiévistes, nous renvoyons également aux travaux sur l'usage des personnes grammaticales dans Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue*, *op. cit.* et plus récemment, dans Cristian Bratu, « La personne grammaticale », « *Je, auteur de ce livre* », *op. cit.*, p. 339-375, qui se concentre sur l'historiographie de langue d'oïl. Une étude systématique et analytique des inscriptions auctoriales à la première personne du singulier non seulement dans les manuscrits à collections auctoriales, mais dans l'ensemble des productions textuelles de langue d'oïl, qui ferait de surcroît une place aux théories médiévales (complexes et contradictoires) sur la question, reste cependant à faire. Dans l'attente d'une nouvelle contribution sur la question, on peut notamment se référer à l'article de Christine Brousseau-Beuermann, « *Amatus sum vel fui* : l'évocation de la personne », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 8, n° 1, 1986, p. 21-34.

posait, de façon certes plus sporadique, une adéquation entre vie et œuvre de l'auteur. Comparativement, du cheval volant en bois à l'histoire de Berte aux grands pieds, en passant par Ogier le Danois et Buevon de Conmarchis, la matière que raconte le ménestrel n'est pas, à l'exception justement des seuils de ses œuvres, sa propre histoire personnelle, même fictive.

Mais surtout, la vie et l'œuvre qu'Adenet le Roi raconte à la première personne se distinguent des *Congés* d'Adam de la Halle, de la *Mort Rutebeuf* (ainsi que du *Besant Dieu* de Guillaume le Clerc de Normandie) du fait qu'elles n'associent pas l'exercice autobiobibliographique à celui de la confession de péchés ou d'actions réprimandables. À cet égard, peut-être l'appellation mystérieuse¹³ et néanmoins grandiloquente « li rois Adenés » doit-elle être interprétée comme une manière de souligner ce phénomène selon lequel l'auteur prend en charge sa propre monumentalisation codicologique, sans éprouver le besoin de s'en repentir.

Le programme iconographique semble d'ailleurs encourager cette lecture en mettant en scène Adenet en tant que rédacteur et concepteur du livre qui le met à l'honneur, lui et son œuvre. Ainsi, si la première illustration, qui sert d'introduction au recueil (fol. 1r) dépeint le ménestrel, une vièle à la main, agenouillé au chevet de Blanche de France, Marie de Brabant et son frère Godefroy, reconnaissables par leurs armoiries, une autre initiale historiée située au même folio et qui ouvre le roman représente Adenet écrivant sur deux tablettes de cire. Cette association entre le poète et l'univers de l'écriture est relayée au fol. 72r, à la fin du poème, avec une petite miniature qui présente l'auteur en train de remettre « [s]on livre » (*Cléomadès*, v. 18690) au comte d'Artois, Robert II. Au folio suivant, sous l'enluminure d'ouverture d'*Ogier le Danois*, l'initiale historiée représente une fois de plus Adenet qui écrit sur un bifeuillet posé sur un pupitre, à la manière de la figure qui ouvrira la section consacrée au *Livre de Philosophie* d'Alard de Cambrai (fol. 141r), mais qu'on retrouve aussi à divers endroits du manuscrit (fol. 203r : Reclus de Molliens écrivant depuis son reclusoir et fol. 256r : Marie de France écrivant sur un bifeuillet posé sur un pupitre).

¹³ Ni l'œuvre d'Adenet, ni les documents administratifs qui attestent de son existence historique ne proposent une explication de ce surnom. Albert Henry a contesté l'hypothèse selon laquelle le ménestrel aurait reçu un titre honorifique lors d'un concours littéraire tel que le Puy de Lille. Cf. Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, *Biographie d'Adenet...*, op. cit., p. 55.

Prenant appui sur ce programme iconographique, Sylvia Huot a voulu suggérer que le manuscrit 3142 serait soit « *a manuscript directed by Adenet* », soit « *the faithful copy of such a manuscript* », illustrant dès lors le phénomène de l'« *author involvement in manuscript preparation, whether in this volume or its source, and the attention to author identity and poetic composition as a possible frame of reference for a collection of poems*¹⁴ ». Évoquée dans le chapitre 1, la question de la supervision de la production du manuscrit par l'auteur demeure plausible d'un point de vue chronologique, bien qu'elle ait été contestée par des spécialistes comme Albert Henry¹⁵. Mais l'idée d'une source unique autorisée par l'Adenet historique dont découlerait simplement le manuscrit 3142 est potentiellement fragilisée par le fait que beaucoup des témoins manuscrits des œuvres du ménestrel (BnF fr. 1447, 12467, 24404 et 1471) sont le fruit de la combinaison d'unités codicologiques, initialement autonomes et produites en série, visuellement proches les unes des autres et destinées dès le départ à intégrer des combinaisons codicologiques personnalisées, très vraisemblablement selon le goût des commanditaires¹⁶. De surcroît, l'hypothèse de l'« autographe original » représentant le plan initial de l'auteur intéresse moins ici que la manière dont le programme iconographique et les textes tels qu'ils ont été combinés dans le manuscrit 3142 inscrivent avec insistance la fiction de l'implication d'Adenet le Roi dans un univers codicologique et dans la rédaction de son propre livre, et ce à des fins avant tout rhétoriques.

Certes, mise à part l'illustration du fol. 1r qui dépeint Adenet en compagnie de ses protecteurs et qui semble être exclusive au manuscrit 3142, les autres représentations de l'auteur dans le recueil se retrouvent, en l'état, dans les manuscrits BnF fr. 1447, 12467, 24404 et 1471¹⁷. Cependant, parmi les témoins conservés, seul le manuscrit 3142 combine ce programme iconographique commun, qu'il augmente d'un portrait d'auteur

¹⁴ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 44 : « un manuscrit supervisé par Adenet » ; « la copie fidèle d'un tel manuscrit. » ; « l'implication de l'auteur dans la préparation d'un manuscrit, qu'il s'agisse de ce manuscrit ou de sa source, de même que l'attention accordée à l'identité de l'auteur et à la composition poétique comme cadre de référence possible pour une collection de poèmes. »

¹⁵ Cf. *supra*, chapitre 1, p. 266.

¹⁶ Cf. *supra*, introduction, p. 151.

¹⁷ L'inventaire des occurrences des diverses illustrations dans chaque manuscrit est donné en introduction, p. 149-150. Nous avons par ailleurs signalé que le manuscrit BnF fr. 24404 était incomplet, et qu'il n'était pas à exclure qu'il contenait une représentation d'Adenet et de ses protecteurs.

original supplémentaire, au projet assumé de créer une collection auctoriale exhaustive des œuvres complètes d'Adenet. Bien qu'ils possèdent une part de généricité, le texte et le péri-texte du manuscrit insistent bel et bien sur l'accoutumance d'Adenet le Roi à un univers livresque.

Une telle insistance doit permettre d'attirer l'attention sur le rôle poétique et épistémologique qui est conféré, dans le manuscrit, à cette union entre la figure du ménestrel de langue d'oïl et la culture de l'écrit. Par l'entremise de la figure d'Adenet le Roi, le *codex* entoure un poète profane, courtois et vernaculaire de la monumentalité, du prestige et de l'aura de véracité du livre et de l'écriture. Or dans l'œuvre du ménestrel telle qu'elle se présente dans le manuscrit 3142, la consécration livresque du poète ne prend plus la forme d'un assujettissement pur et simple de sa figure aux *codex* d'une *auctoritas* latine, hagiographique et religieuse, comme on l'observait notamment chez les auteurs anglo-normands. On observe plutôt une volonté de mettre en scène la capacité d'Adenet le Roi de se draper du prestige d'une culture livresque et monastique pour mettre en valeur une autorité qu'il souhaite à la fois plus courtoise et plus personnelle.

Le prologue de *Berte aux grands pieds* propose à cet égard un premier aperçu de la démarche hybride du ménestrel, qui semble *a priori* vouloir afficher son rapport privilégié à la culture écrite et à la vérité qui y est associée, mais qui en altère cependant certains principes en raison de sa *persona* de ménestrel curial. Un narrateur à la première personne, que l'énumération du *Cléomadès* ainsi que la disposition du recueil pousse à identifier à Adenet, y raconte, sur le mode autobiographique, les circonstances de la composition du poème¹⁸. Ce dernier est d'abord le fruit de la rencontre entre le ménestrel et un « moine courtois », Savari, à Saint-Denis :

A Paris la cité estoie un venredi ;
Pour ce qu'il ert devenres, en mon cuer m'assenti
K'a Saint Denis iroie por priier Dieu merci.
A un moine courtois c'on nonmoit Savari,
M'acointai telement, Damedieu en graci,
Que le livre as estoires me moustra, et g'i vi
L'estoire de Bertain, et de Pepin aussi

¹⁸ Yasmina Foehr-Janssens parle de « petit roman personnel », et on pourrait tout autant parler de *razo* à la première personne. Voir Yasmina Foehr-Janssens, *La Veuve en majesté. Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2000, p. 178, cité dans Silvère Menegaldo, « Adenet le Roi tel qu'en ses prologues », art. cit., p. 314.

Comment n'en qu'el maniere le lion assailli ; (*Berte*, v. 5-12)

Adenet pose ici les multiples piliers de l'autorité de sa source, le « livre as estoires » (v. 10) dans lequel sont consignés les récits concernant la famille royale carolingienne.

Le premier de ces piliers est à la fois politique et géographique : la source textuelle est conservée à la basilique de Saint-Denis, haut lieu de la continuité du pouvoir monarchique français entre l'époque de Pépin le bref et celle d'Adenet. Silvère Menegaldo rappelle à cet égard que « l'allégation d'une source livresque empruntée à l'abbaye de Saint-Denis n'[a] rien d'exceptionnel dans le contexte épique¹⁹ », et qu'Adenet lui-même reprend ce motif de la rencontre avec un moine de l'abbaye de Saint-Denis dans les prologues d'*Ogier le Danois* et *Buevon de Conmarchis*, où le moine Nicolas montre au ménestrel la source livresque dont il tirera aussi sa matière épique²⁰. Malgré cette généricité, le fait demeure que l'on constate une première série d'interprétations idiosyncrasiques du rapport plus général à la source livresque et vraie que l'on trouve dans la littérature médiévale, puisque la matière autorisée que relaie le livre a trait à une histoire et à un pouvoir monarchique spécifiquement français. Silvère Menegaldo le précise à juste titre, « l'abbaye de Saint-Denis est de longtemps identifiée, à l'époque où écrit Adenet, comme le lieu où se consigne l'histoire de France, en latin puis à partir du XIII^e siècle en français²¹ ». Tout en représentant le pouvoir et la légitimité de la culture monastique et cléricale *en général*, l'abbaye parisienne emblématise une vérité historiographique fermement entrelacée aux institutions monarchiques françaises et à leur histoire, racontée de façon croissante en langue française à l'époque où Adenet compose son récit²².

¹⁹ Silvère Menegaldo, « Adenet le Roi tel qu'en ses prologues », art. cit., p. 313. Voir aussi Carlos F. Clamote Carreto, « Lorsque la voix déchire la lettre », art. cit.

²⁰ « Tout droit en cel termine dont je parlé vous ai, / A Saint Denis en France la droite voie alai. / A un moine *courtois* sagement m'acointai, / Dans Nicholas ot non, car je li demandai ; / D'estoires anciennes enquis et encerchai. / De la geste Aymeri quis tant et reverchai / Que je la vraie estoire avoec moi enportai, / Hors d'un moult tres biau livre la matere en puisai. (*Buevon*, v. 11-18). « Ala Adans, plus ne volt demourer, / A Saint Denis en France demander / Coument porra de ceste estoire ouvrer. [...] / Uns courtois moines, cui Dieus puisse honorer, / Dant Nicolas de Rains l'oï nommer, / Li fist l'estoire de chief en chief moustrer. » (*Ogier*, v. 39-41 et 46-48).

²¹ Silvère Menegaldo, « Adenet le Roi tel qu'en ses prologues », art. cit., p. 314.

²² Emma Campbell voit d'ailleurs dans cette référence à Saint-Denis une allusion au rôle de centre de production livresque à la fois monarchique et monastique à l'époque d'Adenet. Voir Emma Campbell, « The library in twelfth- and thirteenth-century French literature: Benoît de Sainte-Maure's *Roman de Troie*, Chrétien de Troyes's *Cligès*, and Adenet le Roi's *Berte as grans piés* », *French Studies*, vol. 70, n° 2, 2016, p. 198.

D'un point de vue poétique et culturel, la source livresque ilodionysienne est donc également une indication générique et linguistique, puisqu'elle en vient à cautionner précisément, à l'époque d'Adenet, les chansons de geste de langue d'oïl portant sur la matière de France²³. Si Adenet prétend donc avoir consulté une source livresque, c'est dans le but précis de composer non pas n'importe quel type de texte vrai, mais bien un poème épique en langue vernaculaire, ce qui identifie également un certain type de public aristocratique et laïc auquel est destiné le poème du ménestrel. À cet égard, dans *Berte*, la source historiographique est présentée à Adenet le Roi par une figure de passeur, le moine Savari, dont le statut de religieux et dont l'accoutumance à l'univers des livres se combinent à une mention de sa « courtoisie » (*Berte*, v. 8). De même, dans *Ogier le Danois* (v. 41) et *Buevon de Conmarchis* (v. 13), Adenet se verra présenter la source livresque de sa matière par un même moine « courtois » du nom de Nicolas.

Or il est loin d'être fortuit que le roi ménestrel choisisse de souligner la courtoisie de ces moines. La rencontre entre le ménestrel et les frères est mieux rendue possible par une sorte de contamination mutuelle des deux univers qu'ils représentent. « Courtois », Savari et Nicolas sont des figures aux allures hybrides qui facilitent précisément la rencontre entre l'environnement aristocratique et laïc dans lequel évolue le ménestrel Adenet, et celui, monastique, qui est le leur. Et si Savari, par exemple, paraît disposer des qualités nécessaires pour favoriser la rencontre entre les deux contextes hétérogènes, Adenet affiche lui aussi une part d'hybridité lorsqu'il emprunte un temps la *persona* du moine copiste. Tout comme Savari est suffisamment courtois pour se lier d'amitié avec le poète, Adenet est présenté comme étant suffisamment accoutumé à la culture des livres pour pouvoir s'approprier la vérité de la source autorisée. L'espace de quatre jours, le roi ménestrel se livre même, dans *Berte*, à une immersion dans l'environnement de Savari, se changeant pour l'occasion en scribe fidèle de la « vraie estoire »²⁴.

²³ Carlos F. Clamote Carreto, « Lorsque la voix déchire la lettre », art. cit.

²⁴ Dans le BnF fr. 24404, au fol. 170r, le programme iconographique offre d'ailleurs une illustration de cet échange entre les deux contextes, sous la forme d'une enluminure représentant Adenet et Savari tenant tous deux la source autorisée à l'origine du poème. Voir Emma Campbell, « The library in twelfth- and thirteenth-century French literature », art. cit., p. 197. Il est difficile de conférer un sens précis à l'absence de cette illustration dans le manuscrit 3142, au regard de la nature sérielle de la production du recueil. Si on l'interprète comme étant parfaitement calculée, elle tendrait à renforcer, dans le manuscrit 3142, la seule autorité d'Adenet sur ce texte, en insistant sur la seule figure du ménestrel-scribe et en ne reconduisant pas, visuellement, celle du moine courtois qui transmet la matière à Adenet.

Dans *Berte*, Adenet livre d'ailleurs des commentaires détaillés sur la matérialité de sa propre œuvre et sur le statut de scripteur qu'il revendique pour garantir plus clairement encore la véracité de ses propos. L'autorité d'Adenet tel que représentée par le poète lui-même réside ainsi dans sa capacité à garantir la véracité de sa propre écriture et de se présenter non seulement comme le diseur, mais comme le scripteur de la vérité. Adenet se pose ainsi en alternative aux différents acteurs de la transmission de l'*estoire* qu'il raconte :

Apprentic jongleour et escrivain mari
Ont l'estoire faussée, onques mais ne vi si.
Ilueques demorai de lors jusqu'au mardi,
Tant que la vraie estoire emportai avoec mi (*Berte*, v. 13-16)

Il va de soi que la condamnation des jongleurs est, à l'époque où Adenet compose ce poème, plus que topique. De Chrétien de Troyes à Jean Bodel, la disposition des jongleurs à dépecer, à corrompre ou simplement à raconter des mensonges est souvent opposée au pouvoir et à l'autorité de l'écrit ou, dans le cas de Chrétien de Troyes, de la *conjointure*²⁵.

Mais dans *Berte*, Adenet ne réserve pas ses piques aux seuls « apprentic jongleour », et inclut aussi parmi la liste des corrupteurs de l'*estoire* et de la vérité les « escrivain mari ». Dans ce passage, le terme d'« escrivain » décrit bien sûr le copiste, et ne doit pas être confondu avec le substantif en français moderne, l'écrivain, parfois synonyme d'auteur²⁶. Mais le contexte dans lequel est employé le terme ici tend à

²⁵ On reproduira ici les célèbres vers de Chrétien de Troyes : « Por ce dist Crestiens de Troies [...] / et tret d'un conte d'avanture / une molt bele conjointure / par qu'an puet prover et savoir / qui s'escience n'abandone / tant con Dex la grasce l'an done : / d'Erec, le fil Lac, est li contes, / que devant rois et devant contes, / depecier et corronpre suellent / cil qui de conter vivre vuelent. » (*Erec et Enide*, v. 9-22). Jean Bodel s'attaquera différemment, mais avec tout autant de violence, à ces conteurs itinérants auxquels il oppose la véracité de la source écrite : « Qui d'oïr et d'antandre a loisir et talant / Face pais, si escout bone chançon vaillant / Don li livre d'estoire sont tesmoing et garant. / Jà nuls vilains jugleres de ceste ne se vant, / Qar il n'an sauroit dire ne les vers ne le chant. » (*Saisnes*, v. 1-5). On notera avec intérêt que le poème de Jean Bodel est justement conservé dans le recueil 3142. Sur la notion de conjointure, abondamment analysée par la critique, voir par exemple Marie-Louise Ollier, « L'auteur dans le texte », art. cit.

²⁶ Adolf Tobler et Ehrhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, op. cit., art. « escrivain » ne donne que la définition de *schreiber* (copiste). Sur les complexités de cette question, outre la contribution de Philippe Ménard, « Les dénominations de l'écrivain au Moyen Âge », art. cit., voir Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge*, op. cit. ou encore Marie-Clotilde Hubert, Emmanuel Pouille et Marc H. Smith (dir.), *Le Statut du scripteur au Moyen Âge*, Actes du XII^e colloque scientifique du Comité International de paléographie latine, Paris, École des Chartes, coll. « Matériaux pour l'histoire », 2000.

dissiper la frontière entre les deux significations, puisqu'Adenet semble raconter (même si la chose n'est pas explicitée) qu'il s'est lui-même appliqué à copier la « vraie estoire » (*Berte*, v. 16), qu'il dit emporter avec lui après un séjour de quatre jours (du vendredi jusqu'au mardi) à Saint-Denis. Dès lors, la décision de savoir si le terme désigne le scribe ou l'« écrivain » importe moins que la reconfiguration d'un certain rapport à la vérité, à l'écriture et dès lors à la fonction-auteur que propose le passage.

Tandis que chez Chrétien de Troyes, le pouvoir de corruption attribué au jongleur relevait du monde de l'oralité et qu'il était fermement opposé à la stabilité et à l'autorité de l'écriture, Adenet semble renvoyer dos à dos la figure du jongleur et celle, tout aussi dangereuse pour la vérité, de l'*escrivain mari*. C'est alors que, face à ces deux figures menaçantes, Adenet prend lui-même en charge d'emmener avec lui la « vraie estoire » de Berte aux grands pieds, c'est-à-dire de la transcrire et de se changer lui-même en *escrivain*. L'autorité de l'auteur repose donc aussi sur sa capacité à prendre en charge personnellement la copie et la diffusion matérielle de la matière, afin de la protéger aussi bien des dangers de l'oralité et des jongleurs, que du potentiel mensonger d'une écriture gangrénée par les mauvais copistes.

En fait, le prologue d'Adenet rappelle moins les inquiétudes de Chrétien de Troyes et Jean Bodel que celles de Philippe de Thaon concernant les *malveis escriveins* corrupteurs de livres²⁷. Cependant, on remarque également que le point de vue d'Adenet est sensiblement différent de celui adopté par le poète anglo-normand du XII^e siècle. Là où Philippe s'en remettait à la bienveillance de son public pour garantir l'intégrité de son message et l'*amender* à l'occasion (*Comput*, v. 161-174), Adenet se promeut comme le transmetteur et le copiste fidèle d'une matière vraie, et ce contre le mauvais travail des autres professionnels de la parole et de l'écriture. Le ménestrel demeure certes subordonné à une autorité livresque qui le surpasse. Mais il n'en souligne pas moins la qualité de sa propre œuvre et sa volonté de garantir lui-même l'intégrité matérielle d'une histoire qu'il présente, par ailleurs, comme étant la sienne dans la liste bibliographique de *Cléomadès*.

²⁷ « Car suvent par les mains, / Par malveis escriveins, / Sunt livres corrupud / E enneisse perdud. » (*Comput*, v. 157-160). Cf. *supra*, chapitre 4, p. 444.

De par son texte et son péri-texte, le manuscrit 3142 semble alors consacrer, matériellement et visuellement, cette volonté de contrôle, puisque tout paraît y être fait pour mettre en scène l'auteur comme un personnage qui utilise le langage de la culture livresque, et notamment celui de la biobibliographie, pour bâtir les fondements de sa propre autorité, sur laquelle il exerce une souveraineté accrue. Contre le risque de perversion de la vérité incarné par l'oralité des jongleurs, mais aussi l'incompétence des « *escrivain mari* », la figure d'Adenet est présentée, dans les textes et dans le programme iconographique, comme un scripteur dont l'autorité passe par la capacité à contrôler la diffusion écrite de sa poésie. Le recueil 3142 insiste également sur le fait qu'Adenet lui-même prend en charge, à la première personne du singulier, la tâche de raconter sa vie et son œuvre au sein d'un *codex* qui rassemble précisément la totalité de ses poèmes. Dès lors, là où un manuscrit tel que le BnF fr. 25566, par exemple, faisait dérailler le processus de monumentalisation d'Adam de la Halle en jetant un regard autobiographique et critique sur l'œuvre auctoriale qu'il conservait, le 3142 semble opter pour une posture plus « décomplexée ». De fait, il conserve une œuvre moins intimement liée à la vie de son auteur, Adenet, qui n'associe pas directement sa production poétique à une activité pécheresse à laquelle il faudrait renoncer. Peu de choses semblent contrevenir au bien-fondé du règne qu'exerce ce roi ménestrel sur une grande partie du *codex* qui réunit, entre autres choses, ses *opera omnia*. Or peut-être faut-il chercher les fondements d'un tel rapport conquérant à l'auctoralité dans le pouvoir, déjà perceptible dans les prologues des chansons de geste de l'auteur, des autorités politiques courtoises, laïques et françaises qui cautionnent sa parole de poète et à qui était destiné, de fait, le manuscrit 3142.

En effet, tout en procédant à sa propre monumentalisation livresque, Adenet ne cesse de rappeler par ailleurs sa dette envers les autorités politiques auxquelles il est subordonné. Dans le texte comme dans le programme iconographique du recueil, ce pouvoir est mis en scène comme un acteur essentiel dans la légitimation de l'autorité du ménestrel. Mais tout en étant présenté comme une source légitime d'authenticité, un tel pouvoir aristocratique et laïc fait également subsister une part d'ombre sur les mécanismes d'autorisation de la parole d'auteur d'Adenet. Ce phénomène d'équivocité

est exposé et exploré en plusieurs étapes dans le poème initial du recueil, à savoir le roman de *Cléomadès*.

Les cautions diverses de l'autorité

Bien sûr, il convient de noter que les premiers vers du *Cléomadès*, et donc de l'ensemble du *codex*, fonctionnent comme un rappel de la primauté de « Dieu le créateur », présenté comme Celui qui est aussi bien la source et le destinataire d'une parole poétique conçue sur le modèle de la louange pieuse :

En non de Dieu le créateur
Qui nous doinst, par sa grant douceur,
Que les ames li puissions rendre,
Vorraï à rimoiier entendre. (*Cléomadès*, v. 1-4)

L'autobibliographie d'Adenet située dès le vers suivant est par conséquent tout à la fois autorisée par et orientée vers cette causalité première dont dépend explicitement et évidemment sa parole auctoriale.

Mais à la puissance surplombante, illimitée et quasi-formulaire du Seigneur vient s'ajouter, à titre d'instance autorisatrice seconde mais néanmoins hiérarchiquement supérieure à Adenet, celle des seigneurs commanditaires de ses œuvres en général, et du *Cléomadès* en particulier. Le prologue et l'épilogue de ce roman attirent ainsi avec insistance l'attention sur les « deux dames » (*Cléomadès*, v. 23) qui ont commandé, dit Adenet, « Que je ceste estoire entendisse / Et à rimer l'entrepreïsse » (*Ibid.*, v. 21-22). Longuement vantées pour la bonté que Dieu « assist » en elles (*Ibid.*, v. 43), elles réapparaissent à la fin du roman à titre de responsables de l'intégrité formelle et épistémologique du récit. La conclusion du récit des aventures de Cléomadès, que le narrateur décrit comme étant « rois de tout parfaits et entiers, / Sages et preus et droituriers » (*Ibid.*, v. 18495-18496), prend d'abord la forme d'un aveu d'impuissance épistémologique de la part du narrateur. Ce dernier admet ne pas savoir « la verité » (*Ibid.*, v. 18516) au sujet de la destinée (les « hoirs », v. 18515) des descendants de Cléomadès et de ses sœurs. À ceux qui voudraient connaître la suite de l'histoire de ce lignage, le narrateur s'en remet de nouveau aux deux dames, auxquelles il confère la responsabilité de la « matere » (*Ibid.*, v. 18527), limitant son propre « pouvoir » à

l'exécution de la tâche qui était la sienne, à savoir de mettre en rime ce qu'on lui a raconté :

Qui de ceste estoire vorra
Avant savoir, il couvenra
Que il la matiere tant quiere
Que il la truist, se il l'a chiere ;
Car les dames qui m'en conterent
Ce qu'en ai dit, n'en deviserent
Fors tant que dit vous en ai ci.
Dieu de lor conmant mout merci.
Quant ains me firent entremetre
De ceste estoire en rime metre,
A mon pover me suis penez
Que leur conmans fust achevez. (*Ibid.*, v. 18529-18540)

La répartition des compétences est claire : le narrateur ne se présente que comme un exécutant, le « rimeur » d'une « estoire » sur laquelle il n'exerce qu'un contrôle restreint. Il ne fait que mettre en forme un récit dont il ne veut pas garantir seul la véracité et l'intégrité, une responsabilité qu'il confie aux figures tutélaires que sont les commanditaires du poème.

Garantes de l'autorité et de la vérité du récit d'Adenet, les patronnes sont aussi, dans le *Cléomadès*, les figures qui encadrent et qui permettent le développement de l'identité littéraire du poète, qui se manifeste aussi bien par le biais du nom que par celui de sa vie. Dans le roman, la révélation du nom de l'auteur, qui correspond aussi au moment où il livre les détails sur sa vie, est ainsi présentée comme étant dépendante, voire secondaire au regard de la révélation de l'identité et parfois même de la biographie des protecteurs et des protectrices d'Adenet.

Tout en attirant l'attention sur la figure d'auteur qui, sans se nommer à cet instant du roman, dresse la liste de ses œuvres, le prologue du poème pose surtout les fondements d'un jeu onomastique, portant sur l'identité des commanditaires de l'œuvre, amené à être résolu à la fin du poème :

Leur nons ne vueil en apert dire
Car leur pais aim et dout leur ire,
[...]
Pour ce seront leur non nommé
Se je puis si couvertement
K'entendre ne puissent la gent

Les nons d'eles quant les liron
S'on ne leur monstre où li non sont.
La fin de ce livre cerchiés
Se vous les nons trouver cuidiés
Des dames dont m'öés parler ; (*Ibid.*, v. 25-37)

Quelques milliers de vers plus loin, après l'aveu d'impuissance formulé par le narrateur, ces noms seront révélés sous la forme de deux acrostiches, *LA ROINE DE FRANCE MARIE* (*Ibid.*, v. 18541-18561) et *MA DAME BLANCHE ANNE* (*Ibid.*, v. 18563-18578), c'est-à-dire Marie de Brabant et Blanche de Castille. Une telle stratégie onomastique signale dans un premier temps un souci de thématiser la matérialité du poème. Le jeu sur les initiales de chaque vers implique que, pour reconnaître l'identité de Marie et de Blanche, il faille procéder à une consultation visuelle, et non pas simplement orale, du poème qui s'affiche alors comme un texte. Ou plutôt, il se présente comme un « livre », selon le terme employé par Adenet lui-même, qui entérine là sa proximité avec l'univers des « escrivains » de *Berte aux grands pieds*.

La forme et la position des deux acrostiches dans le texte sont également un signal herméneutique fort concernant le sens du poème. Introduit dès le prologue du *Cléomadès*, le mystère onomastique n'est résolu qu'à « la fin de cest livres » (*Ibid.*, v. 35), constituant dès lors un fil rouge aussi bien qu'une des finalités sémantiques du roman. En outre, la stratégie visant à dissimuler le nom des patronnes et à le réserver à un cercle d'initiés à qui il faut qu'« on [...] leur monstre où li non sont » (*Ibid.*, v. 34) tend à conférer plus de saveur et d'importance à la vérité ainsi voilée. À cet égard, il convient de rappeler que l'identité de ces deux dames survient alors que ces dernières sont invoquées pour cautionner la vérité du récit que le narrateur dit avoir entendu de leur bouche.

Telle que conservée dans le recueil, l'énigme onomastique semble perdre un peu de sa saveur, puisque l'enluminure qui ouvre le manuscrit représente les deux reines (accompagnées du frère de Marie et d'Adenet), dont l'identité est rendue évidente par les symboles héraldiques qui recouvrent les robes dont elles sont vêtues. De l'esprit de l'énigme qu'elle résout partiellement, cette enluminure conserve cependant l'idée selon laquelle l'autorité d'Adenet, lui aussi représenté, dépend de celle de ces deux dames. Le poète agenouillé est clairement en position de subordination par rapport à celles qui sont dépeintes comme la véritable source du livre et qui surplombent, souveraines, le véritable

codex 3142. Ainsi, au sein même du poème, ce n'est qu'après avoir nommé les deux reines que le narrateur brise son propre anonymat et révèle son identité ainsi que le titre de l'œuvre « Ce livre de Cléomadès, / Rimai je li rois Adenés » (*Ibid.*, v. 18577-8). Là encore, l'identité d'Adenet n'a qu'un rôle secondaire (ne serait-ce que chronologiquement) par rapport à celle des figures tutélaires que sont les deux patronnes. Le nom du poète est, par contraste, situé dans un espace textuel davantage public et surfaciel, puisqu'il ne fait l'objet d'aucun jeu de dissimulation, là où le souci de la « pais » des commanditaires forçait Adenet à ne pas exposer leur nom trop directement, le réservant aux seuls initiés.

Selon une logique analogue d'imbrication de l'identité et de l'autorité du poète à celles de ses protecteurs, on remarquera que dans le *Cléomadès*, Adenet ne livre en fait des détails autobiographiques sur sa propre personne et sur son métier que pour mieux introduire un éloge biographique de son bienfaiteur, le duc Henri III de Brabant :

Ce livre de Cléomadès
 Rimai je li rois Adenés.
 Menestrez au bon duc Henri
 Fui. Cil m'aleva et norri,
 Et me fist mon mestier apprendre ;
 Diex l'en vueille guerredon rendre
 Avoec ses sains en Paradis ! (*Cléomadès*, v. 18577-18583)

Une telle référence à l'apprentissage du *mestier* d'Adenet auprès d'Henri doit permettre de distinguer un temps le personnage du duc des autres hauts aristocrates auquel le ménestrel destine des éloges dans ses poèmes. Comme nous l'avons vu au chapitre 1 de cette étude, outre les deux reines Marie et Blanche, on dénombre dans l'œuvre du ménestrel un réseau conséquent de patrons, tels Gui de Dampierre, Godefroy de Brabant et Robert II d'Artois²⁸. Or l'un des traits distinctifs du duc Henri est qu'il s'agit d'un trouvère, associé, dans de nombreux chansonniers organisés en listes d'auteur, à une production poétique courtoise et lyrique²⁹. Dans le chansonnier de trouvères *M* (fol. 6r), par exemple, le duc est présenté revêtu de ses armoiries dans l'une de ces images de type héraldique et sigillaire dont nous avons rappelé qu'elles unissaient la puissance

²⁸ Cf. *supra*, chapitre 1, p. 264-265.

²⁹ Pour l'inventaire des pièces attribuées au duc de Brabant dans les manuscrits et leur emplacement, voir Robert White Linker, *A Bibliography of Old French lyrics*, op. cit., p. 131-132.

authentifiante de la culture féodale et le prestige acquis par la lyrique courtoise d'oïl au fil des décennies³⁰. Dans le *Cléomadès*, l'aura et la biographie du duc (qu'Adenet racontera à partir du v. 18583) servent pour leur part à cautionner le parcours biographique et poétique d'Adenet le Roi, qui se présente en héritier de cette figure auctoriale tutélaire. Ce que l'on constate, c'est donc qu'en se revendiquant d'une filiation symbolique avec ce personnage de duc-trouvère, le ménestrel participe assurément d'une légitimation et d'une institutionnalisation d'une poésie lyrique vernaculaire et courtoise sur laquelle il peut, par la suite, bâtir sa propre *persona* auctoriale, de même que le projet poétique qui est le sien³¹.

Si l'on en revient à une perspective sociologique plus générale, la production du manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal est très vraisemblablement, quant à elle, la manifestation des aspirations du réseau d'aristocrates laïcs nommés par Adenet le Roi d'investir la culture prestigieuse des livres à l'époque où le *codex* est constitué. Autrement dit, si certains médiévistes ont pu spéculer sur le rôle d'Adenet dans la production du manuscrit 3142, on sait également que soit les différents patrons qui y sont représentés, soit leurs proches ont très vraisemblablement été les premiers possesseurs de ce recueil parisien, et que c'est grâce à leurs capitaux qu'a pu être mis en branle un tel projet éditorial³². Luxueux, richement illustré et soigné, ce trésor codicologique n'est-il pas, tout autant qu'un signe de la puissance du ménestrel Adenet, l'attribut du pouvoir et des goûts des membres de la famille royale de France et de la haute aristocratie flamande ? Les résultats donnés au chapitre 1 concernant le contexte de production des recueils à collections autoriales individuelles tendent à encourager cette lecture, même si, comme nous le disions, l'hyper-représentativité des aristocrates franciliens, flamands et hainuyers du tournant des XIII^e-XIV^e siècles en tant que commanditaires des manuscrits tient sans doute de la nature des sources conservées combinée à certains

³⁰ Cf. *supra*, chapitre 3, p. 389.

³¹ Encore convient-il de préciser ici aussi que le rapport d'Adenet à l'autorité de la poésie lyrique d'oïl est recouvert d'un voile romanesque semblable à ce qu'on observe dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart : le roman de *Cléomadès* inclut en effet des insertions lyriques, qui seraient du cru d'Adenet, mais qui demeurent attribuées à des personnages fictifs dans le roman. Sur cette question, voir *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. V, *Cléomadès*, *op. cit.*, p. 678, ainsi que les différentes analyses et tableaux contenus dans l'ouvrage d'Anne Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval*, *op. cit.*

³² Sur les hypothèses concernant les destinataires originels du manuscrit 3142, voir *supra*, chapitre 1, p. 265-266.

partis-pris des historiens³³. En outre, le chapitre à venir sur Watriquet de Couvin montrera de quelle manière cette alliance entre ménestrels et aristocrates laïcs a pu revêtir un rôle absolument décisif dans la construction de l'une des figures autoriales les plus importantes de la production livresque de langue d'oïl du début du XIV^e siècle. À n'en pas douter, le milieu aristocratique pour lequel le manuscrit 3142 semble avoir été produit fonctionne comme une instance autorisatrice (à la fois financière et symbolique) de premier plan dans le projet poétique d'Adenet, mais aussi dans le projet codicologique qui consiste à mettre en série ses œuvres et à constituer des *opera omnia* du ménestrel.

En tentant de se draper ainsi du prestige des livres et de consacrer une figure de ménestrel de langue d'oïl, auteur de chansons de gestes et de roman, le pouvoir princier, vernaculaire et laïc ne manque pas de générer une autre de ces hybridations dont nous avons vu qu'elles pouvaient émaner de la rencontre entre l'univers de l'écriture, la notion d'auteur et la poésie vernaculaire d'influence courtoise. À l'image de la « collaboration » entre Adenet et les moines courtois que sont Savari et Nicolas, la collection auctoriale consacrée au ménestrel dans le manuscrit 3142 est une matérialisation de la redéfinition de la notion d'auteur, de l'autorité du livre et de l'écriture au contact de la production poétique d'un ménestrel qui compose un roman et des chansons de geste en langue romane et pour une élite curiale.

La scène représentée au fol. 1r, qui représente la reine Marie, alitée et entourée des autres protagonistes de l'image, retient par exemple l'attention du fait qu'elle ancre le motif visuel bien connu de l'image de dédicace livresque dans l'espace de la chambre d'une reine. Si Aurélie Houdebert interprète une telle représentation comme une volonté d'ancrer l'énonciation poétique dans une « sphère privée³⁴ », encore faut-il faire preuve de prudence, étant donnée la fonction publique et même politique que revêtent parfois le lit et la chambre dans un certain pan de l'iconographie médiévale, de même que dans les pratiques du pouvoir à l'époque³⁵. Toujours est-il qu'une telle mise en scène indique un

³³ *Idem*

³⁴ Aurélie Houdebert, « Miniatures initiales et paroles inaugurales : naissance de l'œuvre, naissance du héros dans les manuscrits du *Cléomadès* », art. cit., p. 115.

³⁵ Dès 1912, Claude Dervieu signalait par exemple les multiples usages du lit du prince au Moyen Âge, dont celui lié à l'exercice du pouvoir. Voir « Le lit et le berceau au Moyen Âge », *Bulletin monumental*, vol. 76, 1912, p. 387-415 et plus particulièrement p. 389. Il est à préciser que les exemples qu'emploie l'auteur sont essentiellement issus des documents de la fin du Moyen Âge. À cette époque, on relève des représentations de dédicace prenant place dans une chambre, comme celle qui apparaît au fol. 3r du

mode de légitimation iconographique qui repose sur les attributs d'une culture non plus exclusivement monastique et/ou cléricale, mais bien d'un pouvoir laïc, monarchique et féminin qui prend les traits de la reine Marie de Brabant³⁶. De plus, en tant que fille du Duc de Brabant, elle incarne, de concert avec Adenet, le legs culturel de cet aristocrate-trouvère qui a participé, quelques décennies auparavant, de la légitimation de la poésie courtoise et lyrique de langue d'oïl.

De telles aspirations à garantir une certaine légitimité livresque à la production lyrique et narrative française suscitent cependant une ambiguïté que le programme iconographique exploite bien plus qu'il ne la résout. Le surnom d'Adenet, « le roi », que les représentations picturales soulignent en affublant le poète d'une couronne, le démontrent. Ainsi, si l'on opte pour un point de vue sérieux, la monarchie du poète est peut-être une manière de souligner la filiation auctoriale avec les figures de monarques-auteurs de la Bible que sont Salomon et David. S'intéressant à la représentation iconographique de Gautier de Coinci, Kathryn A. Duys a montré que le roi David pouvait être représenté, dans les manuscrits à peinture du Moyen Âge central, avec une vièle à la main, à la manière d'un ménestrel³⁷. D'autre part, le manuscrit 3142 contient en son sein

manuscrit de Londres, BL, Harley 4431. Christine de Pizan y est dépeinte en train de confier la copie de son livre à la reine Isabeau. Voir Susan Groag Bell, « Christine de Pizan in her study », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes, Études christiniennes*, 2008 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/crm/3212> Consulté le 20 juillet 2018. Laurent Hablot analyse pour sa part les représentations de Charles VI par le maître de Boucicaut au début du XV^e siècle, qui présentent le monarque exerçant ses fonctions sur différents lits. Voir Laurent Hablot, « Le décor emblématique chez les princes de la fin du Moyen Âge : un outil pour construire et qualifier l'espace », *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public », 2006, p. 163 et sq.

³⁶ Effectuant une lecture politique et sociologique du manuscrit 3142, Susan L. Ward interprète le *codex* comme une manifestation du rôle de protectrice des arts et lettres de la reine Marie de Brabant, qui aurait engendré une « *new type of court life, in a new community of interpretation* » (« un nouveau type de vie de cour, au sein d'une nouvelle communauté d'interprétation »). Voir Susan L. Ward, « Fables for the court: illustrations of Marie de France's *Fables* in Paris, BN, ms. Arsenal 3142 », dans Lesley Smith et Jane H.M. Taylor (dir.), *Women and the Book. Assessing the visual evidence*, Londres-Toronto, The British Library and University of Toronto Press, 2006, p. 200. Wagih Azzam et Olivier Collet sont eux aussi tentés de faire de Marie de Brabant la propriétaire originelle du recueil, mais ils affichent une plus grande prudence concernant un goût qui serait caractéristique des princesses bibliophiles. Suivant les observations de Geneviève Hasenohr, les deux médiévistes rappellent la difficulté d'identifier des tendances bibliophiles propres aux femmes de pouvoir. Voir en premier lieu Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 228, ainsi que Geneviève Hasenohr, « L'essor des bibliothèques privées aux XIV^e et XV^e siècles », dans André Vernet (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. I : *Les bibliothèques médiévales du VI^e siècle à 1530*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1989, p. 215-263.

³⁷ Kathryn A. Duys, « Minstrel's mantle and Monk's hood: the authorial persona of Gautier de Coinci in his poetry and illuminations », art. cit.

la représentation iconographique d'une autre figure de roi-poète, Salomon, dans le *Livre de Philosophie et de moralité* d'Alard de Cambrai (fol. 143v). Cela confirmerait donc une volonté de conférer aux aspirations monarchiques d'Adenet une aura biblique et antique.

Cependant, la monarchie d'Adenet conserve une part irréductible de scandale, du fait que, contrairement à ses prédécesseurs bibliques et contrairement, par exemple, à un poète qui lui est légèrement antérieur, Thibaut de Navarre, son titre ne découle pas d'une réelle extraction aristocratique. N'étant vraisemblablement pas non plus un honneur obtenu à la suite d'un concours poétique³⁸, ce titre royal qu'un ménestrel se donne à lui-même ne semble véritablement fonctionner que comme un reflet aux accents carnavalesques des protectrices du poète, qui appartiennent toutes, pour leur part, à la famille royale. La couronne de l'auteur répondrait ainsi sur le mode de l'inversion de l'ordre hiérarchique à celle de Marie et de Blanche, le serviteur devenant, dans l'espace circonscrit de l'univers littéraire, monarque. De même, les prétentions à l'auctorialité et à l'autorité livresque d'Adenet seraient à la fois symbolisées par cette identification aux figures tutélaires de Salomon et de David, et rendues partiellement ridicules par cette dernière, parce que trop outrancières. Selon un insolvable paradoxe, le jeu d'identification à ces multiples instances autorisatrices et monarchiques (roi-prophètes bibliques et reines commanditaires de l'œuvre, et peut-être du manuscrit) auquel se livre Adenet soulignerait explicitement aussi bien la grandeur que la vanité des prétentions du manuscrit 3142 à construire une figure d'auteur de langue d'oïl dite « courtoise et romanesque ».

Par ailleurs, d'un point de vue poétique, générique et épistémologique, même les figures prestigieuses et aristocratiques de Marie et de Blanche servent essentiellement à cautionner un discours romanesque qui se revendique clairement de son originalité littéraire, et qui explore complaisamment, de surcroît, la porosité des frontières entre la vérité et le mensonge, entre la *fable* et l'*estoire*. Cela est rendu particulièrement apparent dans l'épilogue du roman de *Cléomadès*. D'un même souffle, Adenet y rappelle que l'intégrité et l'authenticité de la matière narrative dépend de la parole des dames qui la « conterent » à Adenet (*Ibid.*, v. 18523), tout en invoquant aussi, dans une démarche semblable à celle du narrateur de *Berte aux grands pieds*, la source textuelle sur laquelle

³⁸ Albert Henry, *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, *Biographie d'Adenet...*, op. cit., p. 55.

serait fondée l'*estoire* qu'il raconte. Or, pour reprendre une fois de plus la formulation de Roger Dragonetti, ce cautionnement par la source n'est présenté dans ce cas-ci que comme un mirage désormais inatteignable, car « remué » :

Mais, se vous savoir en voulez
Plus avant, en Espagne alez.
Ou à Toulete ou a Sebile,
Je ne sais pas en laquel vile
De ces deus, plus tost trouveriez
L'estoire, se la queriies,
Car espoir ont été ostées
Les cronikes et remuées
Ou ceste matere fu prise
Que nus n'ot qui mout ne la prise. (*Cléomadès*, v. 18519-18528)

En principe, le roman n'abandonne donc pas la revendication d'un rapport privilégié à une source historiographique qui cautionnerait la vérité et l'autorité de la « matere ». Mais il insiste en revanche sur l'ignorance du narrateur-garant « je ne sais » (v. 18522), au sein d'un passage où Adenet illustre par ailleurs toutes les limites de sa connaissance de l'histoire qu'il raconte, et plus particulièrement de la destinée des descendants de Cléomadès et de ses sœurs. De plus, l'accès même à la source censée authentifier l'histoire est mis en péril dans le passage. En effet, à l'indécision du lieu où sont conservées les chroniques vient s'ajouter le fait que ces dernières ont été « ostées » (v. 18525) et « remuées » (v. 18526). L'emploi de ces deux verbes implique une disparition, voire un rapt du modèle livresque, ce qui a pour effet de condamner l'entreprise d'authentification du récit narré. Or cette entreprise sera sauvegardée, on le sait, par la respectabilité des deux patronnes d'Adenet, qui assument dans ce passage la fonction incarnée habituellement par la source livresque dans les différents textes de langue vernaculaire. D'une certaine manière, Adenet a donc raison de suggérer l'existence d'un vol : le pouvoir authentifiant de la culture livresque et du livre fait l'objet, dans l'épilogue, d'une réappropriation par les bienfaitrices, qui garantissent à elles seules la véracité de la matière, se substituant dès lors tout bonnement à la fonction épistémologique de l'écriture.

Or la parole des reines n'a vraisemblablement pas la même valeur que celle des livres, et cette substitution de la source livresque par la seule caution des deux dames ne se fait pas sans que soit soulignée l'altération de la vérité qu'engendre un tel

remplacement. De fait, on peut percevoir dans le participe passé « remuée » du v. 18528 l'écho de la « muance », c'est-à-dire d'une mobilité qui se marie mal avec la fiabilité traditionnellement associée à la vérité historiographique, et ce plus encore chez un auteur qui fera mine de chercher, dans *Berte*, à garantir la stabilité matérielle de son œuvre poétique, contre les « écrivains maris ».

De plus, la lecture selon laquelle Adenet soulignerait volontairement le caractère « muable » de son discours est notamment encouragée par l'insistance avec laquelle Adenet décrit son livre comme étant « divers ». En effet, le prologue insère trois références à la diversité du livre en moins de huit vers :

Ai un autre livre rempris
Moult merveilheus et moult *divers*.
Diex doint que tex soit chascuns vers,
Que blasmés n'en soie et repris !
Moult est l'estoire de grant pris
Et a oÿr moult gracieuse ;
Tant est *diverse* et merveilheuse,
Que je croi c'onques nus n'oÿ
Si *diverse* comme cesti. (v. 8-15)

Bien que placé sous le regard tutélaire de Dieu, ce livre n'en utilise pas moins à répétition une épithète au champ sémantique en partie problématique.

De Gautier de Coinci, qui évoque une « contree [...] moult diverse » parce que « mainz dëables i converse » (490, 43)³⁹, aux condamnations des « Juys divers » par Rutebeuf (*Voie de Paradis*, éd. Zink, v. 887), en passant par la *beste diverse glatissant* des romans du Graal⁴⁰, la référence à la diversité, c'est-à-dire au caractère déséquilibré, pluriel et dissemblant de quelque chose, accompagne à plus d'une occasion un jugement moral péjoratif dans les textes en ancien français. Ainsi, l'une des significations de *divers* recensées par Adolf Tobler est ouvertement péjorative : *schlimm*, *bösartig*, *grausam* (« mauvais, vicieux, cruel »)⁴¹.

³⁹ Cité dans Adolf Tobler et Ehrard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, op. cit., art. « divers ».

⁴⁰ Sur la richesse et les ambivalences de cette bête, voir Edina Bozoki, « La bête glatissant et le Graal, les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue d'histoire des Religions*, t. CLXXXVIII, 1974, p. 127-148 et Claude Roussel, « Le jeu des formes et des couleurs : observations sur la “beste glatissant” », *Romania*, t. CIV, n° 413, 1983, p. 49-82.

⁴¹ Adolf Tobler et Ehrard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, op. cit., art. « divers ».

Il ne faut pas oublier cependant que, comme le relève Adolf Tobler, la principale signification de *divers* renvoie, de façon plus neutre aux notions de différence et de dissemblance (*verschieden, abweichend, ungleich, unähnlich*⁴²), voire tout simplement d'originalité, selon une acception de ce terme qui ne serait pas systématiquement négative. En effet, le philologue interprète par exemple l'occurrence de *divers* dans le *Cléomadès* dans le sens « *von besonderer Art* » (« d'un genre particulier »), et on peut également citer l'exemple du *Roman de la Rose* (*Guillaume de Dole*) de Jean Renart qui revendique, outre sa nouveauté, sa diversité (différence) par rapport aux productions poétiques qui le précèdent (« [Le roman] est une novele chose / Et s'est des autres di divers », v. 12-13)⁴³. Toutefois, même si l'on décide de la débarrasser de sa connotation la plus péjorative, l'insistance sur la *diversité* souligne au moins une volonté du livre de se distinguer, de se différencier d'une matière préexistante, suggérant par conséquent l'idée d'une rupture avec une tradition que confirmera l'usage brouillé et *remué* des sources livresques à la fin du poème.

En outre, le texte évoque, de concert avec la diversité, le caractère « merveilleux » du livre de l'auteur (*Cléomadès*, v. 9), ainsi que de son « estoire » (*Ibid.*, v. 13), ancrant dès lors cette dernière dans un univers romanesque qui entretient un rapport plus distancié à la vérité que des genres tels que l'historiographie ou encore l'hagiographie, ce dont témoigne d'ailleurs la disparition de la source à la fin du *Cléomadès*. Les travaux de Francis Dubost sur le « fantastique » médiéval, de même que les recherches de Francis Gingras et Isabelle Arseneau ont effectivement permis d'établir avec un grand degré de certitude que « le merveilleux informe la définition du roman⁴⁴ », genre narratif qui se définit notamment au Moyen Âge par le statut ontologiquement ambigu du surnaturel qu'il explore, et qui le distingue notamment des genres poétiques qui, comme l'hagiographie, représentent majoritairement des miracles parfaitement orthodoxes d'un

⁴² *Idem* : « différent, déviant, déséquilibré, dissemblable. »

⁴³ *Idem*

⁴⁴ Francis Gingras, « Introduction », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange Constance*, *op. cit.*, p. 5 ; Francis Gingras (dir.), *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015. Du même auteur, voir *Le Bâtard Conquérant*, *op. cit.* On consultera également Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e- XIII^e siècles. L'Autre, l'Ailleur, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, 1991 et *La Merveille médiévale*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2016, ainsi que l'ouvrage d'Isabelle Arseneau, *D'une merveille l'autre*, *op. cit.*

point de vue religieux. En invoquant l'héritage de la merveille dès le prologue de son roman, Adenet s'assure de situer sa parole dans un univers ouvertement romanesque, et ce au sein d'un livre « divers » dont la véracité repose entre autres choses sur une source textuelle « remuée ».

Par ailleurs, comme pour enrichir et prolonger cette réflexion déjà complexe sur le rapport malléable et romanesque à la vérité et à l'autorité déployée par ce *livre* dédié à une clientèle princière et profane, Adenet revendique ouvertement une filiation « diverse », c'est-à-dire aussi bien originale que problématique, avec le modèle de l'*auctor*, et plus précisément d'un *auctor* en particulier, à savoir Virgile. En effet, l'auteur du *Cléomadès* recourt à une sorte de « biobibliographie » du poète latin pour cautionner, de façon quelque peu surprenante, la véracité de phénomènes liés à la « nigromancie » narrés dans le poème. De plus, comme nous le verrons à présent, la vie et l'œuvre de Virgile sont décrites à un endroit tel du récit qu'elles ne peuvent que servir à refléter la conception – éminemment romanesque – qu'Adenet a de sa *persona* d'auteur et de l'autorité qu'il peut espérer incarner.

La vie et l'œuvre de Virgile l'enchanteur

Analysé notamment par Albert Henry et, beaucoup plus récemment, par Alain Corbellari⁴⁵, le passage du *Cléomadès* sur Virgile intervient dans l'histoire alors qu'Adenet vient de décrire les trois automates – parmi lesquels le cheval volant dont se servira Cléomadès tout au long du roman – que les trois rois Africains, Mélocandis, Baldigan et Crompart emmènent à la cour du père de Cléomadès en guise de présents destinés à chacune des sœurs du héros⁴⁶. Une fois que le narrateur a détaillé le mécanisme du fameux cheval de bois que Cléomadès apprendra, à terme, à chevaucher et à faire voler, il s'adresse à ceux qui refuseraient de croire en l'authenticité de son récit ainsi qu'en la vraisemblance des merveilles mécaniques décrites :

⁴⁵ Albert Henry, « La légende de Virgile dans le *Cléomadès* », *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. V, *Cléomadès*, *op. cit.*, p. 661 et sq. et Alain Corbellari, « Virgile dans le *Cléomadès* : la figure de l'écrivain et les merveilles de la fiction », dans Jean-Louis Haquette et Karin Ueltschi (dir.), *Les Métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'Auctor. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2018, p. 325-332.

⁴⁶ Cf. *Cléomadès*, v. 1473-2376.

Gent de petit entendement
Demandent a la fois comment
Tels choses pueent estre faites
Que je vous ai ici retraits. (*Cléomadès*, v. 1639-1642)

Pour défendre sa crédibilité qui est directement mise en cause, le narrateur invoque dans un premier temps le caractère merveilleux de la nécromancie, mais également l'appartenance de cette dernière au domaine de la « clergie » :

Et savez vous que je leur di ?
Je leur di que nigromancie
Est moult merveilleuse clergie, (*Ibid.*, v. 1644-1646)

C'est alors que l'autorité de Virgile est invoquée, non pas à titre d'auteur de l'*Énéide*, des *Bucoliques* ou des *Géorgiques*, non pas à titre d'auteur livresque, mais bien pour son œuvre de nécromancien, et plus particulièrement de concepteur d'automates monumentaux aux vertus merveilleuses.

Au nombre de sept, les merveilles mécaniques décrites sont, comme les a nommées Albert Henry, le château de l'œuf de Naples, les bains thérapeutiques de Pouzzoles, le cheval d'airain guérisseur de Naples, le miroir magique de Rome, la mouche d'airain qui éloigne toutes les mouches à Naples et le feu inextinguible de Rome, ainsi que les tours des quatre saisons dans la même ville⁴⁷. Issues de traditions narratives plus ou moins anciennes que l'éditeur des œuvres complètes d'Adenet le Roi a retracées, et dont Alain Corbellari a offert il y a peu une nouvelle analyse, ces différentes merveilles ne sont pas inventées par Adenet, mais n'en possèdent pas moins un « usage dans l'économie propre du *Cléomadès*⁴⁸ ». Par rapport à des poèmes de langue d'oïl qui relaient la légende virgilienne comme le *Méliacin* de Girart d'Amiens ou le *Roman des sept sages de Rome*, le *Cléomadès* privilégierait selon Alain Corbellari des merveilles à la fois napolitaines, ce qui témoignerait du parcours biographique d'Adenet⁴⁹, et mécaniques, ce qui indiquerait apparemment que le ménestrel offrirait un plaidoyer s'opposant « à l'obscurantisme qui tente d'étouffer les progrès de la science⁵⁰ ».

⁴⁷ Albert Henry, « La légende de Virgile dans le *Cléomadès* », *loc. cit.*

⁴⁸ Alain Corbellari, « Virgile dans le *Cléomadès* : la figure de l'écrivain et les merveilles de la fiction », art. cit., p. 330.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 331.

Ce sont cependant les remarques d'Alain Corbellari concernant le rôle métapoétique de Virgile en tant qu'« analogon de l'auteur [Adenet], du poète moderne, dont il autorise la création par son exemple séminal⁵¹ » que nous prolongerons ici. Ce faisant, il s'agira également de nuancer les propos de certains médiévistes tels qu'Anne Berthelot, qui ont surtout évoqué le traitement des merveilles de Virgile par Adenet pour suggérer que le ménestrel était « totalement insensible » à une « mystique de l'écriture⁵² » propre à certaines légendes virgiliennes métatextuelles telles que son livre de magie noire. Il s'agira de démontrer ici que, dans le contexte du *Cléomadès*, Virgile ne devient pas seulement une instance qui autorise les innovations techniques et mécaniques « scientifiques » d'un Adenet épris de modernité. Faisant l'objet d'une véritable biobibliographie, le poète latin et son œuvre deviennent l'occasion pour Adenet d'interroger la fabrique épistémologique de l'autorité de l'*auctor*, qu'il place en vis-à-vis de sa propre pratique poétique, et qu'il infiltre d'une pensée romanesque et merveilleuse propre à refléter les ambivalences et les nouveautés de sa *persona* de poète.

Il convient ainsi de rappeler dans un premier temps que les merveilles virgiliennes sont invoquées dans le roman à titre de cautions épistémologiques dont le degré d'évidence et de véracité est souligné par la formulation qui introduit la parenthèse virgilienne : « Bien savés que Virgile fist / Grant merveille [...] » (v. 1649-1650). Les merveilles attribuées à l'auteur de l'*Énéide* sont présentées comme faisant partie d'un savoir répandu, tandis que le narrateur insiste plusieurs fois, au cours du passage, sur la véracité des phénomènes décrits (« c'est verités », 1661, 1691 1722 ; « pour voir » 1682, « par verité » 1709).

Ce degré d'insistance sur le lien à la vérité sert, au même titre que l'invocation même du nom de Virgile, à rendre les fruits de la nécromancie plus acceptables auprès d'un public dont le scepticisme est rappelé pour être condamné par le narrateur lui-même (la « Gent de petit entendement » du vers 1639). Adenet le dit de façon explicite : il ne raconte l'œuvre de Virgile que pour mieux garantir, dans ce qui constitue encore le début

⁵¹ *Ibid.*, p. 332.

⁵² Anne Berthelot, « Cléomadès de la conjointure au déploiement », dans Daniel Poirion (dir.), *Styles et valeurs. Pour une histoire littéraire au Moyen Âge*, Paris, Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, coll. « Moyen Âge », 1990, p. 29, cité dans Alain Corbellari, « Virgile dans le *Cléomadès* : la figure de l'écrivain et les merveilles de la fiction », art. cit., p. 329.

du roman, la crédibilité de son discours d'auteur-narrateur sur les merveilles mécaniques des trois rois africains :

Savez pour quoi j'ai recordees
De ses merveilles et contees ?
Pour ce que vous devez savoir
K'aussi bien porent sens avoir
Li troi roi de merveilles faire,
Car clerc furent de grant afaire
D'astronomie et d'ingromance,
Car apris l'orent des enfance.
S'en sorent tant, au dire voir,
Que on n'en porroit plus savoir. (*Ibid.*, v. 1825-1834)

La fin de la parenthèse virgilienne souligne une nouvelle fois que, derrière la question de la vraisemblance de cette histoire, se cache celle de la crédibilité même de l'auteur-narrateur. Ce dernier exprime, en guise de conclusion à ce passage, un appel désabusé à la confiance d'un public à qui il confie le pouvoir d'accepter ou de rejeter la véracité des propos narrés : « Qui croire m'en veut, si m'en croie, / Et qui ne le veut, si le laist » (1836-37). L'ambiguïté ontologique est donc maintenue et la démarche d'Adenet, qui consiste à se servir de l'autorité de celui qui constitue sans doute l'un des plus prestigieux des *auctores* latins païens, n'est pas présentée, à terme, comme étant suffisamment convaincante. Prenant la forme d'une sorte de renoncement à la possibilité d'assurer la véracité de la nécromancie, la conclusion du passage attire surtout l'attention sur le caractère distendu du lien qui unit l'auteur du *Cléomadès* à la vérité dont il prétend être le garant.

De fait, le passage consacré aux machines virgiliennes gagne à être interprété comme un commentaire sur le rapport entre *auctor* et vérité tel que représenté par la culture de l'écrit et celle de la biobibliographie. Il est à souligner que l'énumération des merveilles conçues par Virgile se conclut par une notice biographique dans laquelle sont vantées la sagesse et l'excellence de l'*auctor*, comparé à un ouvrier :

Mout fit Virgiles de grans fais,
Mais de lui a parler me tais;
Car se tous ses fais vous disoie
Trop longuement i meteroie.
Grans clers fu, sages et soutiex,
Virgiles, n'en cuit nus de tiex.
Car il fu teus clers a son tans

Que pou en estoit de si grans.
Encor pert bien à son ouvrage
K'en lui ot soutieu home et gage.
Par l'ueuvre connoist on l'ouvrier,
Ce puet on par droit tesmoignier. (*Ibid.*, v. 1813-1824)

Le présupposé de l'herméneutique de type « la vie et l'œuvre » selon laquelle la production d'un poète reflète l'identité de l'auteur et vice-versa est ici relayée avec fidélité. Le proverbe qui conclut le passage, selon lequel l'œuvre sert à connaître « l'ouvrier », confère à l'extrait un haut degré d'autoréflexivité littéraire, puisque cette métaphore du travailleur manuel est précisément employée pour décrire une figure principalement connue pour ses écrits poétiques. De plus, l'insistance sur la ressemblance entre les automates de Virgile et ceux des rois africains, et donc par extension d'Adenet le Roi qui raconte l'histoire, rappelle que l'auteur du *Cléomadès* cherche sans doute à établir un parallèle entre sa *persona* auctoriale et celle de son illustre prédécesseur. Le passage explore, tout autant que les mécanismes qui permettent aux automates merveilleux de se mouvoir, les mécanismes biobibliographiques qui permettent de bâtir la figure de l'*auctor*.

Bien que constituée principalement de machines, l'œuvre de l'ouvrier Virgile reste à ce titre fortement marquée par une culture de l'écrit qu'elle sert à mettre en abyme. Véritables métaphores livresques, les productions virgiliennes sont un outil utilisé par Adenet pour mener une réflexion sur le caractère périssable de l'œuvre d'un *auctor*, ainsi que sur les dangers herméneutiques qui guettent la transmission matérielle de sa production à travers les âges. Les bains thérapeutiques de « Puchole » qui « faisoient malades sains » (*Ibid.*, v. 1666) sont un exemple particulièrement éloquent de cet arrimage des merveilles mécaniques au monde de l'écriture, puisque les cuves aux vertus bienfaitrices sont recouvertes d'inscriptions :

Et ot seur chascun baing escrit
De quel maladie garit
Estoient cil qui s'i baignoient;
Par l'escripture le savoient.
Mais sachiez que fisicien,
Qui ont fait maint mal et maint bien,
Depecierent tous les escrits;
Car ce n'estoit pas leur pourfis ;
Encor se de tels bains estoient

Croi je que pou les ameroient. (*Ibid.*, v. 1667-1676)

L'écriture, mentionnée à trois reprises, est au cœur du pouvoir guérisseur attribué à ces bains. Le déchiffrement des signes est présenté comme la condition *sine qua non* d'un retour à la santé lié, autrement dit, à une activité herméneutique. Mais Adenet ne se contente pas de relayer les vertus médicinales de l'écrit, puisqu'il insiste indirectement sur la nécessité de protéger l'intégrité matérielle de l'ouvrage face au danger que constituent les « fisicien » mal intentionnés. Une quête du profit personnel pousse en effet les médecins envieux à détruire l'œuvre de Virgile. Or le texte souligne à cet endroit qu'ils « depecierent tous les escriis », rappelant la centralité de la composante textuelle dans l'identité de l'ouvrage virgilien. C'est bien à l'intégrité et à la continuité matérielle d'un savoir principalement textuel que s'attaquent les *fisicien*. Comme pour rendre l'analogie plus évidente, le narrateur effectue alors un saut dans le présent afin d'évoquer le cas de figure selon lequel de tels bains subsisteraient aujourd'hui, et conclut qu'ils connaîtraient sans doute le même sort tragique.

Lorsqu'on sait qu'Adenet condamnait, dans *Berte aux grands pieds*, aussi bien les jongleurs que les *escrivains* qui dévoyaient la vérité originelle des sources, et lorsqu'on se rappelle que Chrétien de Troyes fustige les jongleurs parce qu'ils *dépècent*, justement, ses œuvres, on est tenté de déceler dans cette description des bains thérapeutiques une métaphore du caractère matériel, écrit, que revêt l'œuvre de tout *auctor*, en général, et donc de l'auteur Adenet, en particulier. Figures de poètes envieux aussi bien que de mauvais gardiens de l'intégrité ontologico-matérielle de l'œuvre auctoriale, ces *fisiciens* (qui ne sont pas universellement condamnés : « Qui ont fait maint mal et maint bien ») ne sont-ils pas des avatars de ces jongleurs et de ces *escrivains* qui poussent Adenet à se poser lui-même en garant de la transmission écrite et l'unité originelle de son œuvre ?

La menace de la destruction ou encore de la mauvaise interprétation de l'œuvre est un véritable *leitmotiv* dans la description des sept merveilles virgiliennes. Édifice monumental aux fondements fragiles, puisqu'il ne reposerait que sur un œuf, le *Castello al uovo*, est en fait le jumeau d'un autre bâtiment militaire identique qui aurait été détruit (*Ibid.*, v. 1658). Le cheval métallique, qui guérissait tous les chevaux de la région de Naples, connaît un sort semblable aux bains, puisque des maréchaux envieux, ruinés par les vertus de l'animal métallique décident de le faire « depecier » (*Ibid.*, v. 1686). La

mouche d'airain connaît une fin incertaine (« je ne sai que puis devint », *Ibid.*, v. 1705) et si la destinée du miroir magique ne fait pas l'objet d'un développement particulier, la pomme que se lançaient les uns aux autres quatre automates situés sur des tours symbolisant les quatre saisons est, elle aussi, « depecie » (*Ibid.*, v. 1798). On verra que, plus loin dans le manuscrit, la figure de l'*auctor* peut à l'occasion être déconstruite dans le poème d'Alard de Cambrai afin que soit mise à nu sa fonctionnalité persuasive, la déconstruction de l'*auctor* est aussi illustrée ici, prenant dans ce cas-ci la forme tragique d'un dépeçage des œuvres de Virgile.

Par ailleurs, au risque de dilapidation de l'héritage littéraire se mêle celui de la mauvaise interprétation de l'œuvre de l'auteur une fois que celle-ci intègre la culture écrite. En effet, le sort du feu inextinguible est aussi bien une illustration de la puissance et du mystère quasi religieux de l'écrit, que de son extrême vulnérabilité au regard des mauvais herméneutes. À Rome, raconte le narrateur, Virgile « fait » un feu qui « nuit et jour ardoit » (*Ibid.*, v. 1709), devant lequel il place un archer de cuivre, prêt à tirer sur ce feu dont l'impact positif sur les hommes est souligné au v. 1710 (« Grant aise a plusieurs gens faisoit »). Or sur cet automate sont écrites des lettres en « ebreu » (*Ibid.*, v. 1716), qui forment la menace selon laquelle quiconque osera frapper l'homme de métal fera que ce dernier tirera sur le feu, qui s'éteindra alors. Cette menace sera mise à exécution suite au geste imprudent d'un « musars » :

Et un musars passa par la
Qui d'un baston l'arcier feri,
Et il traist el feu, s'estaint si
Que ains puis ne su ralumés.
Ainsi avint, c'est verités. (*Ibid.*, v. 1718-1722)

Le texte ne précise pas si le passant agit par esprit de défiance face à un ordre qu'il comprend parce qu'il lit l'hébreu, ou s'il n'est qu'un simple d'esprit qui frappe un ouvrage dont il ne saisit pas le sens. Dans le premier cas, le « musars » incarnerait un certain esprit d'arrogance et de destruction incarné ailleurs par les *fisiciens* et les maréchaux, ainsi que les dangers d'une lecture mal intentionnée, désireuse de braver tous les interdits textuels au risque d'annihiler les vertus de l'œuvre auctoriale. Dans le second cas de figure, serait soulignée la vulnérabilité du texte par rapport à quiconque qui, n'en comprenant pas le sens originel, le détruirait par ignorance. Dans les deux cas, le roman

infuse par le biais de cette métaphore une inquiétude par rapport au devenir matériel de l'intention, de la vérité et du sens auctoriaux premiers, potentiellement mis en danger par l'ensemble des individus qui viennent s'interposer entre l'auteur et son œuvre, dont il accepte peu ou prou de se séparer dès lors qu'il la rend publique.

Bien évidemment, on ne peut s'empêcher de remarquer que l'extrait dissocie également Virgile de l'idiome qui est le sien, le latin, pour mieux substituer à ce dernier une autre langue d'autorité, à savoir l'hébreu, dans une variante qui semble propre au texte d'Adenet le Roi⁵³. Non dénuée de mystère et signe, peut-être, d'une connexion privilégiée avec le divin (on songe à la *hebraica veritas* de saint Jérôme, qui confère une autorité particulière à la langue hébraïque)⁵⁴, cette inscription pourrait également être vue comme un écho à la volonté affichée du narrateur de s'attaquer, comme d'autres auteurs de langue d'oïl avant lui, à l'autorité de la culture latinophone, symbolisée dans le texte par la ville de Rome. La disparition de la pomme et des tours des quatre saisons, dernier mécanisme décrit par le narrateur, est en effet l'occasion de rappeler la déchéance culturelle de la ville :

N'ainc pui ne fu, par vérité,
Ronme de tel autorité
Que ele a celui tans estoit
Que Virgiles i repairoit.
Ne puis ne su clers qui refaire
Seüst pomme de tel afaire : (*Ibid.*, v. 1799-1804)

Relayant au passage l'association, par la rime, autorité-vérité, l'intervention du narrateur partage ainsi le diagnostic de Chrétien de Troyes sur la *translatio studii* selon laquelle la *vive braise* ne lui rait plus dans l'ancienne capitale impériale, insistant sur le fait que les « clers » manquent désormais à Rome, ville qui ne possède plus l'autorité dont elle

⁵³ La référence à l'hébreu par Adenet pose problème du fait qu'elle n'a pas vraiment retenu l'attention des spécialistes. Albert Henry la relève dans son édition du roman et rappelle, à juste titre, que les autres occurrences du feu inextinguible en ancien français n'incluent pas de précision linguistique semblable. Cf. Albert Henry, « La légende de Virgile dans le *Cléomadès* », *loc. cit.*, p. 670. On consultera par exemple les versions K (v. 3931 *et sq.*) et C (v. 1181 *et sq.*) du *Roman des sept sages de Rome*, qui décrivent toutes deux des versions identiques du feu inextinguible, mais qui n'évoquent en aucun cas la langue hébraïque. Édition de référence : Mary Speer et Yasmina Foehr-Janssens (éd.), *Le Roman des sept sages de Rome*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champions classiques, Moyen Âge », 2017.

⁵⁴ Pour une synthèse partielle mais relativement récente sur la réception de cette notion jérômienne dans le Moyen Âge chrétien, on pourra consulter Constant J. Mews, « Abelard and Heloise on Jews and *Hebraica Veritas* », dans Michael Frassetto (dir.), *Christian attitudes towards the Jews in the Middle Ages. A casebook*, New-York-Londres, Routledge, 2007, p. 83-108.

jouissait à l'époque de Virgile. La double référence à l'hébreu et à la décadence intellectuelle de Rome ne sert-elle pas, dès lors, à remettre en cause toute autorité inhérente de la langue latine et à faire de Virgile non plus un *auctor* latin, mais une figure d'autorité davantage universelle dont le modèle, dès lors, peut tout à fait être repris par un auteur qui, comme Adenet, ne s'exprime pas en latin mais en *roman* ?

Or l'autorité potentielle du *roman*, aussi bien la langue que le genre littéraire auquel appartient le *Cléomadès*, semble bien constituer l'un des aspects de la réflexion qu'Adenet mène en filigrane de sa description des merveilles virgiliennes. Aussi établie soit-elle dans la tradition latinophone⁵⁵, la description d'un Virgile *nigromancien* résonne avec les nombreuses références à un héritage romanesque qu'Adenet glisse dans son poème. L'œuvre virgilienne décrite dans le *Cléomadès* tend à présenter le poète latin comme un démiurge dont les pouvoirs surnaturels le placent à la frontière entre l'artisanat et la création. Outre le fait que ses merveilles mécaniques sont au même nombre que les sept jours de la Création, on remarque également que deux d'entre elles sont constituées de figures anthropomorphiques capables de se mouvoir : l'archer de cuivre situé devant le feu inextinguible, ainsi que les « quatre grans homes de pierre » (*Ibid.*, v. 1733) que Virgile « fist » (*Idem*). Deux autres merveilles, le cheval et la mouche métalliques, sont des créations zoomorphiques qui entretiennent avec les véritables animaux qu'ils représentent un lien ambigu de substitution puisque la présence de la mouche d'airain, par exemple, suffit à causer la disparition des véritables mouches.

Comme l'ont analysé en détail Karin Ueltschi⁵⁶ et Anne Berthelot, ce Virgile nécromancien qui imite sans pouvoir la dupliquer tout à fait la Création, ce poète capable de mettre au point des objets aux vertus médicinales ou encore des miroirs révélateurs de la pureté des hommes n'est pas sans rappeler les autres figures d'enchanteurs et de *nigromanciens* qui peuplent la littérature arthurienne, notamment⁵⁷. On songe par exemple à l'enchanteur Éliavrès de la *Première Continuation* du *Conte du Graal*, nécromancien capable de briser la frontière des règnes animal et humain en se

⁵⁵ Sur cette question, ainsi que pour une orientation bibliographique, on consultera Karin Ueltschi, « Des *artes liberales* aux *artes mecaniae* : une ténébreuse affaire », dans Jean-Louis Haquette et Karin Ueltschi (dir.), *Les Métamorphoses de Virgile*, op. cit., p. 247-260.

⁵⁶ *Idem*

⁵⁷ Anne Berthelot, « Virgile et Merlin, ou le principe des vases communicants ? », dans *Ibid.*, p. 261-272.

reproduisant avec une truie, une levrette et une jument⁵⁸. De même, les personnages de Thessala dans *Cligès*, de Médée dans le *Roman de Troie*, voire de *Klinsor* dans le *Parzifal* de Wolfram, présenté comme le descendant de Virgile, suggèrent à la fois une filiation particulière du genre romanesque avec l'*auctor* latin et une sorte de parodie de l'œuvre du Divin Créateur⁵⁹. Mais surtout, sans qu'il y ait nécessairement d'identité ni de principe de « vases communicants »⁶⁰ entre les deux figures, Virgile fait écho à la figure de Merlin, véritable antéchrist dont la naissance est une réécriture diabolique de la Visitation et dont l'existence est fermement liée à celle de l'univers arthurien⁶¹. En somme, en relayant au sein de son œuvre la représentation de Virgile en nécromancien, voire en enchanteur, Adenet cherche bien entendu à conférer à ses propres merveilles de *nigromance* l'autorité du poète illustre. Il cherche à autoriser sa matière romanesque. Mais ce faisant, il ne peut conjurer la réciproque du phénomène selon laquelle cette parenthèse virgilienne a pour principal effet de « romaniser », pour reprendre la formulation de Mikhaïl Bakhtine⁶², la culture des *auctores* et, par extension, celle de la biobibliographie, qui devient ici une liste d'œuvres merveilleuses.

Un dernier passage du prologue même du *Cléomadès* doit servir à synthétiser cette position frontalière où se situe la figure auctoriale d'Adenet, qui oscille entre la volonté de se draper du prestige de la culture des *auctores* et des livres tout en revendiquant une

⁵⁸ Sur le personnage d'Éliavrès et ses pouvoirs d'enchanteur qui flirtent avec la création, voir Roger Sherman Loomis, « L'étrange histoire de Caradoc de Vannes », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 70-72, 1963, p. 165-175 ; Emmanuèle Baumgartner, « Caradoc ou de la séduction », dans Ambroise Queffelec et Maurice Accarie (dir.), *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Plance*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice », 1984, vol. 1, p. 61-69 et Michelle Szkilnik, « Les deux pères de Caradoc », *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, vol. 40, 1988, p. 268-286.

⁵⁹ Karin Ueltschi, « Des *artes liberales* aux *artes mecaniae* : une ténébreuse affaire », art. cit., et notamment p. 251-253.

⁶⁰ Conclusion générale de l'article d'Anne Berthelot, « Virgile et Merlin, ou le principe des vases communicants ? », art. cit.

⁶¹ Sur Merlin en tant que figure de l'Antéchrist ou du diable, on pourra par exemple consulter Laura Dumitrescu, « Merlin : destin et destinée d'un Antéchrist déchu », dans Catalina Gîrbea, Andreea Popescu et Mihaela Voicu (dir.), *Temps et Mémoire dans la littérature arthurienne. Actes du colloque international de la branche roumaine de la Société Internationale Arthurienne, Bucarest, 14-15 mai 2010*, Bucarest, Editura universităţii din Bucureşti, coll. « Neduaevakua (Bucharest, Romania) », 2011, p. 236-247 et Anne Berthelot, « Bâtards et fils de diable dans quelques textes arthuriens tardifs », dans Catalina Gierba et Martin Aurell (dir.), *L'Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII^e-XIV^e siècles). Colloque international, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers (12 et 13 juin 2009)*, Turnhout, Brepols, coll. « Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 2010, p. 73-84.

⁶² Cité dans Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, *Joseph Delteil. Une œuvre épique au XX^e siècle*, Institut d'Études Occitanes, coll. « Textes et documents », 2007, p. 363.

filiation avec des auteurs de romans. On l'a dit, la bibliographie située au début du roman d'Adenet est très vraisemblablement un calque de celle offerte par Chrétien de Troyes dans *Cligès*. En outre, Adenet le Roi glisse dans les seuils de son poème une formulation qui clôt un certain nombre de copies du célèbre *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Dans les copies *D*, *P4* ou encore *H* du roman⁶³, on peut ainsi lire : « Ici fenist la meudre estoire / Qui onques fu mise en mémoire », ou des formulations analogues⁶⁴. Or Adenet « reprend » ces deux vers presque à l'identique :

Et me doinst par sa volenté
Que je puisse venir a chief
De recorder de chief en chief
La très plus merveilleuse estoire
Qui onques fust mise en memoire (Cléomadès, v. 86-90).

Tout en constatant la similitude des vers, on remarque bien sûr une variante de taille et hautement significative. Remplaçant le terme de « meilleure » par celui de « merveilleuse », Adenet paraît entériner, en « citant » Benoît de Sainte-Maure, plus d'un siècle d'évolution du genre romanesque. La référence à l'*estoire* dans les vers conclusifs du *Roman de Troie* a en effet pu être analysée par certains critiques comme une indication des origines épistémologiquement troubles du roman, genre né d'un *flirt* ambivalent avec la véracité de l'histoire⁶⁵. Il est possible que les vers conclusifs du *Roman de Troie* aient été le fruit de la volonté de copistes de souligner la véracité historique d'un texte appartenant à un genre (le roman) connu pour son accoutumance au mensonge⁶⁶. Or, tout en rappelant cette filiation problématique et incertaine avec l'*historia*, les vers du *Cléomadès* s'en amusent nettement plus en faisant basculer l'*estoire* que raconte le roman du côté de la merveille, et donc de la fiction. De surcroît, dans la continuité du *Roman de Troie*, Adenet fait aussi sien le rapport distancié aux autorités de Benoît de Sainte-Maure qui allait jusqu'à remettre en cause l'autorité d'Homère et qui se permettait, dès le prologue, d'ajouter à la matière préexistante des

⁶³ Les sigles sont ceux de Marc-René Jung, *La Légende de Troie en France au Moyen Âge : analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle-Tübingen, Francke Verlag, 1996.

⁶⁴ Cité dans *Idem*.

⁶⁵ Sur cette question précise de la réception du *Roman de Troie* et des premiers romans de l'histoire du genre, voir notamment l'analyse d'Ariane Bottex-Ferragne, « Lire le roman à l'ombre de l'"estoire" : tradition manuscrite et programmes de lecture des romans d'antiquité », art. cit., et plus particulièrement p. 38.

⁶⁶ *Idem*

passages de sa propre invention. Héritier fidèle de ses prédécesseurs du XII^e siècle, Adenet revendique un héritage latin ambigu et problématisé par le rapport à la *nigromancie*, signe que l'*auctor* qu'est Virgile, sa vie et son œuvre sont détournés pour fonder une autorité romanesque. Le manuscrit qui conserve le *Cléomadès* ainsi que la totalité des œuvres d'Adenet va alors plus loin en constituant avec cet auteur de *roman*, une figure de poète qui se pique de *nigromance* et qui produit des vérités ambiguës, cautionnées soit par une filiation avec les autorités illustres mais radicalement réinterprétées, soit par des sources écrites désormais *remuées*. Ce faisant, le manuscrit 3142 contribue à bâtir une figure d'auteur livresque d'un type nouveau, à la fois divers et merveilleux.

La « fonction-auctor » dans le *Livre de Philosophie et de Moralité*

Initialement intercalé entre les trois premiers poèmes d'Adenet du manuscrit et *Buevon de Conmarchis* (avant que ne soit ajoutée, au début du XIV^e siècle la paraphrase du *Livre de Job*)⁶⁷, le *Livre de Philosophie et de Moralité* d'Alard de Cambrai⁶⁸ complète la collection auctorale du roi-ménestrel en insistant sur l'influence du modèle biobibliographique et de la figure de l'*auctor*. De fait, le poème d'Alard constitue un texte essentiel dans le manuscrit. En effet, c'est à lui qu'incombe la tâche d'y représenter de la façon la plus évidente et la plus littérale le modèle qui ne cesse par ailleurs d'être imité, remis en question, transformé et déconstruit dans les autres pièces du *codex*, depuis le *Cléomadès* d'Adenet le Roi jusqu'aux *Proverbes Seneke le philosophe* de la fin du recueil.

Conçu selon une structure très semblable à celle du *De viris illustribus*, sur laquelle le programme iconographique et le péritexte du recueil insisteront lourdement, le texte d'Alard de Cambrai est avant tout un recueil de citations et de sentences morales attribuées à des *auctores* célèbres tels Sénèque, Aristote ou Cicéron. Il s'agit d'un exemple probant de la manière dont la culture antique des autorités est « extraite » (*Moralités*, v. 6732), selon le vocabulaire de l'auteur, de son contexte initial puis transférée – pour ne pas dire « translatée » (terme que l'auteur n'emploie pas) – vers un

⁶⁷ Cf. *supra*, introduction, p. 146.

⁶⁸ Édition citée : *Le Livre de Philosophie et de Moralité d'Alard de Cambrai*, éd. par Jean Charles Payen, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1970.

espace linguistique et codicologique francophone et aristocratique laïc, tel celui représenté par les destinataires potentiels du manuscrit⁶⁹. Cette extraction est un emprunt tout autant qu'un geste de sélection critique d'un matériau textuel préétabli, entre duplication fidèle d'un modèle et réagencement, voire transformation de celui-ci. En outre, le *Livre de Philosophie et de Moralité* tel qu'on le trouve dans le recueil présente explicitement la théorie de l'auteur qui la fonde, à savoir la théorie de l'*auctor*. Mais si, conformément à cette dernière, il associe fermement la figure du poète à l'autorité et à la vérité, il met par ailleurs à nu les mécanismes de cette association, soulignant dès lors son caractère construit, et donc potentiellement « déconstructible » et remplaçable (par une figure d'auteur de langue d'oïl, par exemple).

Loin d'afficher immédiatement ce désir de déconstruction, la finalité du prologue de l'œuvre semble surtout être de tisser, autour de la figure de l'*auctor*, un lien indestructible entre vérité et autorité. Cette union des deux termes est arrimée à des considérations sur la nécessité d'extraire l'autorité de la vérité. Les premiers vers du poème formulent cet impératif une première fois :

Cil qui en soy a [point de sens]
 [Qui set les dis] et les asens
 De dire et de biax mos trouver,
 Volontiers se doit esprover
 En raison et en verité,
 Dont il puist droite autorité
 Traire avant [quant] mestier li est. (*Moralités*, v. 1-7)

Ce triangle que forment la prouesse esthétique (« biax mos trouver »), l'« autorité » et la « vérité » (les deux derniers termes sont associés par la rime) qui en constitue le sommet est tracé une seconde fois quelques vers plus loin :

Dont est sages cil qui s'acorde
 A verité dire et traictier
 [Se del mentir se velt gaitier]
 Bone est la veritez trovee,
 [Qui est d'auctorité] provee,
 Car parole d'auctorité
 Doit senefier verité. (*Ibid.*, v. 14-20)

⁶⁹ Jean-Charles Payen estime que le public auquel était destiné le poème était « chevaleresque ». Voir *Ibid.*, p. 14.

Ce second extrait insiste sur le devoir de quiconque qui « trouve » (le verbe est employé aux vers 3 et 17) de dire la vérité. Cette vérité est présentée comme un synonyme d'« auctorité » à deux reprises en l'espace de quatre vers. De façon évidente, la tâche du poète, et plus généralement de quiconque possédant l'aisance et le « sens » (*Ibid.*, v. 1) nécessaire, consiste à produire tantôt une « parole d'auctorité », tantôt une « droite autorité » qui puisse prétendre à la vérité. Le second extrait montre par ailleurs le lien quelque peu circulaire qui unit vérité et autorité, puisque l'*auctorité* sert à « prouver » (v. 18) la vérité « trovee » (v. 17), tandis qu'inversement, la parole d'autorité est appelée à « senefier » la vérité (v. 20).

Ici comme ailleurs, le substantif *auctorité* (ou *autorité*) fait écho au latin *auctoritas*. Or outre le fait que le terme latin d'*auctoritas* désigne l'autorité, c'est-à-dire l'aura dont on dispose pour susciter l'adhésion à sa parole, elle renvoie également à la sentence ou à la citation digne de foi, véritable fragment de vérité employé notamment dans la culture cléricale et scholastique latinophone de l'époque⁷⁰. Le verbe « traire » employé au v. 7, qui peut supposer le puisement d'un fragment discursif à partir d'un contenu de vérité plus vaste, ainsi que l'emploi de l'expression « parole d'auctorité », tendent à indiquer que le texte, qui est avant tout un recueil de sentences, cherche à faire exister cette signification de l'étymon latin. En outre, on peut lire dans « auctorité » la présence de l'*auctor*, figure à même de produire et de garantir cette *auctoritas* connectée à la vérité.

C'est à tout le moins dans une position de subordination par rapport à un modèle d'autorité ancien et de ses représentants illustres, désignés comme des « maistres clers », que l'auteur choisit par la suite de décliner sa propre identité ainsi que son projet poétique :

D'une oeuvre me weil entremetre
Dont a tesmoins puis traire et metre
Les plus maistres clers qui ain[c] furent,
Qui tout seurent et tout connurent.
Je, Alars qui sui de Cambrai,
[Qui de maint bel mot le nombre ai]
[Vos veil ramentevoir par rime]
De ce que dirent il meïsmes. (*Ibid.*, v. 21-28)

⁷⁰ Sur cette acception du terme et sur l'usage des *auctoritates* dans les lettres latines du Moyen Âge central, voir Michel Zimmerman (dir.), *Auctor & Auctoritas*, *op. cit.*, notamment p. 108 et p. 179.

L'activité de « traire », de même que l'« oeuvre » du poète, s'orientent ici vers le recensement (« ramentevoir », v. 27) rimé de la parole d'une série de personnages dont la caractéristique principale est que « tout seurent et tout connurent » (v. 24). L'impératif de vérité et d'autorité auquel doit se soumettre tout poète, selon le prologue, se manifeste donc sous la forme d'un texte qui relaie « ce que dirent » (v. 28) une série de figures qu'Alard de Cambrai revendique comme étant les garants (« a tesmoins », v. 22) de sa propre parole. Ce passage du prologue a donc pour effet de souligner toute la puissance et surtout la science apparemment sans limite des « plus maistres clers qui ains furent », et de présenter l'auteur du poème comme le porte-parole ou encore le recenseur des énoncés prononcés par ces figures doctes et dignes d'être retenus.

La fin du prologue consacre alors l'identité de ces figures avec le modèle des *virii illustres*, tout en produisant une version condensée mais néanmoins reconnaissable de la structure biobibliographique d'œuvres telles que les *Hommes illustres* de saint Jérôme. Comme l'a rappelé notamment Jean Charles Payen, les sources directes d'Alard de Cambrai sont, outre « la traduction en prose française du *Moralium Dogma*, c'est-à-dire les *Moralités des Philosophes* [le *Livre de Philosophie et de moralité*] », des œuvres à caractère encyclopédique telles que le *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, ou d'autres productions telles que les *Disticha Catonis*, « voire les *Vers de la Mort* d'Hélinant⁷¹ ». Mais au-delà de la question de la généalogie textuelle, force est de constater qu'Alard intègre en guise de conclusion à son prologue une énumération – originale par rapport au *Moralium Dogma*⁷² – des sages dont il relatera par la suite les sentences, et que cette énumération intègre des éléments biographiques.

Cette liste commence par un rappel du caractère éminent et prestigieux des individus cités, ainsi que par une affirmation de l'importance de nommer ces ambassadeurs de la vérité :

De lor sens est granz li renoms ;
Or [vous voldrai] nommer les noms. (*Moralités*, v. 29-30)

Tandis que le *Moralium Dogma* ne citait que les noms de Terrence et Sénèque, Alard insiste sur sa volonté de « nommer les noms » de ces personnages au sens de grand

⁷¹ *Le Livre de Philosophie et de Moralité d'Alard de Cambrai*, éd. par Jean Charles Payen, p. 11-12.

⁷² *Ibid.*, p. 13.

« renoms », c'est-à-dire d'ancrer la sagesse dans une logique attributive, où la parole est associée à un nom propre, celui de l'auteur, caractérisé en l'occurrence par sa célébrité. Le prologue ne se contente cependant pas de produire une liste de patronymes, puisqu'il associe à chaque personnage cité une brève trajectoire biographique et morale qui a pour double objectif de personnaliser en la contextualisant la parole illustre, tout en démontrant l'exemplarité de celui qui l'a jadis prononcée. Il en va ainsi de « Tulles » (distingué dans le prologue et dans le poème de « Cicerons »), qui est le premier à être présenté :

Tulles [ki mout fu] sages clers,
De toutes clergiës plus fers
[Que tot autre] maistre de pris,
[Est premiers] esleü et pris. (*Ibid.*, v. 31-34)

Bien que succincte, la biographie de « Tulles » remplit parfaitement la fonction qui est la sienne, à savoir de fonder l'autorité de la parole auctoriale et autorisée sur l'excellence de sa personne et de son savoir, dans ce cas-ci.

La suite du prologue relaiera la logique de sérialité propre à bon nombre de biobibliographies, et inscrira le parcours exemplaire et individué de « Tulles » au sein d'une liste plus vaste allant de « Dyogenes » à « Saint Pols », dont les vies et les œuvres morales et littéraires feront l'objet de descriptions de quelques vers tout au plus. Une fois mis en série, ces noms et ces vies de sages rendent plus explicite cette spécificité du modèle auctorial biobibliographique, qui tend à fédérer la figure individuée du sage autour d'un programme de vérité commun, dont il n'est qu'une incarnation parmi d'autres. Il est intéressant de constater que ce programme de vérité adopte, dans le *codex* Arsenal 3142 (qui correspond au sigle *N* dans la tradition manuscrite d'Alard de Cambrai) une forme légèrement distincte de celle qu'on trouve dans le manuscrit de référence choisi par Jean Charles Payen pour son édition du poème, à savoir le BnF fr. 17177 (manuscrit *A*)⁷³.

À partir du v. 37, *N* présente une énumération des sages qu'on ne trouve autrement que dans le manuscrit 113 de la Burgerbibliothek de Berne (manuscrit *M*)⁷⁴, et qui se caractérise, outre la différence dans l'ordre des noms, par une plus grande insistance sur

⁷³ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 40-43.

la courtoisie et les valeurs chevaleresques incarnées par ces sages, ainsi que sur une moralité exempte de la moindre part d'ombre. Il en va ainsi du portrait de « Lucans », vanté dans le BnF fr. 17177 pour la *diversité* de son savoir :

Li quinz maistre si fu Lucans
Cil fut soutieux et connoissans
De mainte clergië dyverse. (*Ibid.*, v. 41-43)

Trahissant peut-être une hésitation face à l'ambivalente polysémie du terme « dyverse », employé par ailleurs par Adenet le Roi pour décrire sa propre matière plus tôt dans le manuscrit, ainsi qu'un désir de présenter un Lucain plus proche de l'idéal courtois, *N* offre la variante suivante :

Li quinz maistres ot non Lucans
Qui sot de musique et de cans
Et a merveilles fu cortois
Cil savait bien toutes les lois.⁷⁵

Si l'exemplarité du poète latin est intacte, voire renforcée (par la suppression de la référence à la diversité) dans cette variante, sa *persona* fait l'objet d'une « mise à jour » qui la rend plus conforme à la figure du poète lyrique, du troubadour ou du trouvère, dans cette version de *N*, là où le BnF fr. 17177 en faisait une figure de sage. Il en va de même pour « Cicerons » dont les « maint sophisme » (*Ibid.*, v. 50) sont remplacés, dans *N*, par une biographie qui en fait un homme « preus et courtois »⁷⁶. Il est particulièrement tentant de voir dans cette réorientation des valeurs la marque d'un public, laïc et aristocratique, désireux de chercher (et de « trouver ») dans les vies et les œuvres des hommes illustres le reflet de ses propres aspirations morales, de sa propre « idéologie ».

On note ainsi que dans le prologue, puis dans le reste du poème d'Alard, les biographies et les sentences d'auteurs païens, tels que Cicéron et Lucain, et celle de personnages bibliques de l'Ancien Testament comme Salomon, mais aussi l'apôtre Saint Paul, sont réunies en un même corpus de « paroles dignes de foi ». Cette unification est justifiée par le projet poétique d'Alard de Cambrai, qui s'applique à refondre le discours des anciens dans un texte destiné à informer une morale conçue pour un public laïc et chevaleresque, comme le résume Jean Charles Payen :

⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁶ Cité dans *Ibid.*, p. 41.

Il ne s'agit [...] plus d'un manuel destiné à des clercs et constitué par une accumulation de sentences sans commentaire, ce que sera encore le *Trésor* de Brunet Latin. Plus qu'un répertoire, le *Livre de Philosophie* est un traité dû à un véritable moraliste qui veut démontrer le haut prix d'une morale pratique à un public auquel il s'agit moins d'enseigner un certain nombre de références que de recommander un type de comportement fondé sur des valeurs telles que *conseil, mesure, cointinse* (la *prudencia*) etc.⁷⁷

À l'image de la onzième moralité, « *Lucanz dit con ne doit pas [...] estre orguillos* »⁷⁸ justement attribuée à Lucain⁷⁹, le travail de citation peut reposer et repose souvent sur une fidélité aux sources. Mais une rubrique consacrée aux qualités du *preudomme* telle que la rubrique CII (« *Chatons nos dit que raisons fait le preudomme* »⁸⁰, issue en fait de l'œuvre de Sénèque ⁸¹, démontre aussi que les préoccupations d'exactitude « philologique » demeurent secondaires par rapport aux desseins premiers du poème. Les différences historiques et contextuelles majeures entre les *auctores*, entre un roi biblique tel que Salomon et le philosophe grec Aristote sont gommées au profit d'une morale dont la vérité et la puissance ne repose pas sur la *persona* de tel ou tel *auctor*, mais sur l'unité épistémologique qui se dégage de la totalité des témoignages auctoriaux réunis. De plus, cette unification du discours des *auctores* est déterminée par les attentes d'un public qui, dans un geste d'appropriation, ne cherche avant tout dans la parole des éminents philosophes que la version sublimée, antique et monumentale de ses propres aspirations et de ses propres valeurs.

On peut rappeler à quel point ce genre de réappropriations et de normalisations morales sont pour ainsi dire consubstantielles au modèle biobibliographique. On les retrouve chez saint Jérôme, qui dressait une liste d'auteurs censés symboliser l'excellence de la littérature chrétienne, tout en reprenant la structure des *De viris illustribus* grecs et romains païens. Elles se laissent aussi observer dans certains chansonniers biographiques occitans, dont Maria Luisa Meneghetti a rappelé que certains d'entre eux cherchaient à refaçonner le sens de la poésie des troubadours en fonction d'un moule moral mieux à même de convenir à l'idéal des *milites* du Venetto du XIII^e siècle. Enfin, on en observe

⁷⁷ *Ibid.*, p. 13-14.

⁷⁸ Cité dans *Ibid.*, p. 58.

⁷⁹ *Idem*

⁸⁰ Cité dans *Ibid.*, p. 228.

⁸¹ *Idem*.

également la trace dans l'usage de l'*intentio auctoris* et de la lecture allégorique dans les *accessus ad auctores* scholastiques⁸². La notice biobibliographique introductive du poème d'Alard, de même que la mise en série d'auteurs constituant un même corpus sont quant à eux les deux piliers de ce genre de normalisation dans le *Livre de moralité et de philosophie*.

En « trahissant », sous couvert de le restituer (par la biographie), le contexte originel et la parole de chacun des *auctores* afin de mieux lui imposer une lecture unificatrice, le poème d'Alard tel que conservé dans le manuscrit *N* (c'est-à-dire le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal) surtout, affiche paradoxalement une excellente compréhension du modèle biobibliographique auquel il demeure, d'une certaine manière, très fidèle. En effet, comme des générations de textes biobibliographiques qui le précèdent ou qui lui sont contemporains, il infléchit les modes de légitimation propres à la liste d'auteur illustres, dont il réoriente le prestige et le sens selon les attentes d'un public curial et laïc. Ainsi, le poème d'Alard tel qu'il est transmis dans le manuscrit 3142 affiche un grand respect de l'aura des anciens, mais il se sert tout de même de la parole des *auctores* pour produire des réponses aux interrogations morales de son public. Par conséquent, même si cela se manifeste sur un mode moins expérimental et romanesque que ce que l'on observait au sujet d'Adenet le Roi et de Virgile, le public vernaculaire, aristocratique et laïc finit par remodeler la vérité qu'il vient puiser chez les *auctores*.

Le programme iconographique et éditorial du *codex* Arsenal 3142, qui constitue une autre variante de taille par rapport au reste de la tradition manuscrite du *Livre de philosophie et de moralité*, donne clairement à voir cette volonté de coller au modèle biobibliographique tout en utilisant la puissance évocatrice et persuasive de ce dernier pour cautionner un projet poétique non seulement original, mais également critique et autoréflexif vis-à-vis de la notion d'*auctor*. En effet, comme on le verra à présent, les illustrations et l'organisation des rubriques du poème d'Alard dans le manuscrit 3142 rendent bien plus apparents les rouages du mécanisme de transformation et de réappropriation qui sous-tend le *Livre de moralité et de philosophie*, ce qui a pour résultat final de souligner la nature à la fois fonctionnelle et construite de la figure de l'*auctor*.

⁸² Sur ces questions, cf. *supra*, chapitre 2, p. 350 et *sq.*

Le manuscrit 3142 a pour caractéristique première de réorganiser (en grande partie) l'ensemble de la matière du poème selon un système de rubriques et d'initiales ornées qui favorisent une lecture auctoriale du texte. Même si Jean-Charles Payen a démontré l'existence d'une certaine logique derrière l'organisation des rubriques dans les manuscrits de référence à son édition tels que le BnF fr. 17177 (manuscrit *A*)⁸³, il demeure qu'elles tendent à indiquer que le poème conservé dans la majorité des manuscrits est structuré selon d'autres facteurs que le nom de l'auteur à qui est attribuée tel ou tel conseil moral qu'Alard de Cambrai décide de relayer. Les septième, huitième et neuvième rubriques du manuscrit BnF fr. 17177 annoncent respectivement les prédications de « Salemons », « Salustes » et « Seneques », tandis que la dixième et la onzième rubrique passeront à « Terenses » puis à « Lucans », par exemple⁸⁴.

Au contraire, le manuscrit 3142 met en série les sentences qu'il attribue à un même auteur, faisant commencer chaque nouvelle section auctoriale par le portrait d'un personnage en plein acte de récitation. De façon quasi systématique jusqu'au fol. 157v, chaque rubrique livre le nom de l'*auctor* cité ainsi que la sentence qui lui est attribuée, et que le texte développera par la suite. Jointes au prologue qui décline la biographie de chacun des auteurs cités, ces techniques d'attribution et d'illustration consacrent l'effort de constituer un corpus de figures autoriales clairement identifiées et nommées, dont la parole est magnifiée en même temps qu'elle est contextualisée, puisque rattachée à un nom et à une situation d'énonciation originelle.

Certes, on doit immédiatement rappeler à la suite de Jean-Charles Payen que cette organisation par auteurs n'est pas entièrement systématique dans le manuscrit 3142, tout comme elle n'est pas exclusive à cette copie du poème. Comme le rappelle le médiéviste, le *codex* 3142 suit en fait la même structure que la copie du recueil 113 de la Burgerbibliothek de Berne (manuscrit *M*), qui cesse d'être organisé par auteurs à partir « de la rubrique XCIII, v. 4138 du ms. *A*⁸⁵ ». Il en va autrement de la version du texte conservée dans le manuscrit Arras, BM 657, qui est quant à elle organisée intégralement

⁸³ Sur l'organisation des rubriques du poème dans les différents manuscrits qui l'ont transmis, voir Jean-Charles Payen, « Le *Livre de philosophie et de moralité* d'Alard de Cambrai », *Romania*, t. LXXXVII, n° 346, 1966, p. 156-162.

⁸⁴ *Le Livre de Philosophie et de Moralité d'Alard de Cambrai*, éd. par Jean Charles Payen, *op. cit.*, p. 51-58.

⁸⁵ Jean-Charles Payen, « Le *Livre de philosophie et de moralité* d'Alard de Cambrai », *art. cit.*, p. 156.

selon une logique auctoriale⁸⁶. Cependant, cela ne retire en rien la signification de l'organisation du début du poème dans le manuscrit 3142. Par rapport au manuscrit de Berne, qui ne contient pas d'autres pièces organisées en collections autoriales telles qu'on les trouve dans les recueils de notre corpus⁸⁷, le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal intègre le poème au sein d'une série de textes eux-mêmes organisés selon le nom de leur auteur (la collection auctoriale d'Adenet le Roi), ce qui tend à souligner la pertinence de la structure du texte d'Alard dans le contexte bien précis du manuscrit. D'autre part, il ne faut peut-être pas s'étonner que le manuscrit d'Arras contienne une version du *Livre de philosophie et de moralité* intégralement organisée par auteurs. Il intègre après tout le célèbre chansonnier de trouvères *A*, qui s'applique justement à créer sa propre liste de trouvères illustres, et ce sur un modèle très proche de la biobibliographie⁸⁸. Par conséquent, bien que l'organisation auctoriale du début du poème ne soit peut-être pas du cru des concepteurs du manuscrit 3142, elle n'en est pas moins dotée d'un sens particulier dans le contexte de ce recueil très attentif à la question de l'auteur.

Cela se laisse par exemple observer dans le programme iconographique du *codex*, dont le contenu donne une résonance visuelle à l'organisation structurelle et au contenu du *Livre de philosophie et de moralité*. Dans le manuscrit 3142, deux éléments caractérisent en premier lieu ces enluminures ; leur rapport à la parole et à l'écriture, d'une part, et leur grande homogénéité, voire leur généricité, d'autre part. Le premier élément peut en fait être vu comme un accompagnement pictural des ambiguïtés du projet de refonte d'Alard de Cambrai, qui réorganisait les citations des anciens en un corpus d'*auctoritates* choisies, destinées à l'échafaudage d'une morale inscrite dans le « siècle » et ses turpitudes. Les initiales représentant chacun des sages les dépeignent systématiquement un phylactère à la main, soit assis, soit debout, parfois la main tendue, mais toujours en position « d'orateur-orant », pour reprendre la formulation d'Olivier

⁸⁶ *Idem*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 150-151.

⁸⁸ Cf. *supra*, chapitre 3. Encore faut-il rappeler que l'œuvre d'Alard et le chansonnier *A* n'ont pas été transcrits dans la même partie de ce manuscrit, tout comme ils ne sont pas de la main du même copiste. Pour plus de détails, on se reportera à Madeleine Tyssens, « *Intavulare* » *tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français*, I. *A* (B.A.V., Reg. lat. 1490), *b* (B.A.V. Reg. lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale 657), *op. cit.*, p. 115 et sq.

Collet et Wagih Azzam⁸⁹, c'est-à-dire en situation d'énonciation. Or, lorsqu'on se concentre exclusivement sur la section du recueil consacrée au poème d'Alard de Cambrai, ce choix de représenter les illustres *auctores* en pleine lecture d'un rouleau contraste avec l'illustration qui ouvre le texte au fol. 78r. L'enluminure de 8 UR met en effet en scène une figure de clerc, très probablement Alard, copiant avec sa plume un texte dans un *codex*, ou du moins sur un cahier posé sur un pupitre. D'un côté, le *Livre de Philosophie* s'ouvre dans le manuscrit 3142 par un geste de copie, qui, tout en mettant en abyme le contexte de confection du manuscrit lui-même, inscrit le poème dans l'univers de l'écriture et surtout du *codex*. Le choix du phylactère et de la parole vive pour mettre en scène le contexte d'énonciation de Socrate, Salomon ou encore Ovide est quant à lui plurivoque. On pourrait d'une part l'interpréter comme une stratégie visant à établir une hiérarchie claire entre la tâche laborieuse du scribe et la parole vive de l'*auctor*. Elle relaterait la hiérarchie que semble établir Alard entre sa propre figure de poète et celle des ambassadeurs de vérité dont il cite les autorités.

À cette hypothèse, qui doit d'emblée être nuancée par le fait que le livre cherche, en la personne d'Adenet le Roi, à construire au moins partiellement la figure d'un auteur-copiste, on pourrait ajouter celle selon laquelle les illustrations offrent un équivalent visuel de la poétique d'extraction et de transformation d'Alard de Cambrai. Le texte se place dans la droite lignée d'une culture cléricale latine et ancienne, constituée d'*auctoritates* formulées par des *auctores* auquel il n'a vraisemblablement accès que par l'entremise du *medium* de l'écriture. Mais ce substrat savant s'efface au profit, on l'a vu, d'une « morale pratique ». Poétiquement, cela se traduit par la formulation de brèves sentences, copiées en rouge, puis l'illustration de ces sentences par une glose ou un *exemplum* permettant de mieux montrer l'actualité de l'aphorisme cité. En présentant les sages comme des figures de maîtres en pleine prédication de leurs enseignements, le programme iconographique du manuscrit 3142 ne tenterait-il pas de donner à la parole vraie des anciens l'actualité de la parole vive ? L'écrit continue certes de fonder, dans le geste initial de copie qui ouvre le poème dans le manuscrit, mais aussi par l'entremise du rouleau, cette parole des anciens, auquel elle sert de socle et de support. La sphère textuelle, encore largement dominée, à la fin du XIII^e siècle, par les textes de langue

⁸⁹ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 222.

latine et leurs *auctores* dont Alard se fait le porte-parole, conserve sa puissance et son autorité. Mais, pour citer Paul Zumthor, l'écriture ne demeure pas « lettre morte »⁹⁰, tandis que la copie du *codex* est surtout présentée, en début de poème, comme un moyen d'accéder à une situation d'énonciation où le texte, alors mué en phylactère, accompagne l'acte de la performance orale, qui préfigure l'action morale pratique que celle-ci est censée inspirer par la suite.

À la suite de Sylvia Huot et d'Ursula Peters, on constate donc bel et bien un « *shifting sense of the roles and relationships of poet, scribe and performer* »⁹¹, qui s'étend d'ailleurs à tout le manuscrit. Or à l'échelle du *codex*, cette mise en scène des différents rôles et des liens qui unissent le poète, le scribe et l'orateur ne tracent pas un itinéraire unique. Le programme iconographique signale plutôt une stratégie expérimentale qui cherche à interroger d'un même souffle les fondements de l'unité des différents avatars de l'auteur, mais aussi les particularités du rôle de chacun dans la transmission (orale ou écrite) et la mise en application de la vérité. Ainsi, le programme iconographique du recueil ne cantonne pas les auteurs de langue d'oïl au seul univers de l'écrit : Adenet est représenté tour à tour avec sa vièle et avec ses instruments de scripteur, là où Marie de France, Alard de Cambrai et le Reclus sont représentés comme des scripteurs de leur œuvre⁹². Jean Bodel et Baudouin de Condé, en revanche, sont dépeints avec un phylactère qui les rend plus semblables aux *auctores* d'Alard, tandis que, comme nous le verrons, Sénèque est représenté, en fin de manuscrit, dans le « feu de l'action » de son martyr, et non pas comme enseignant⁹³. Il semblerait que les images d'*auctores* antiques du *Livre de philosophie et de moralité* participent donc de cette expérimentation visuelle à grande échelle qui explore bien plus qu'elle ne résout clairement la répartition des rôles entre auteurs anciens et poètes modernes.

Outre cette mise en scène diffractée des liens entre autorité, action morale, parole et écriture, l'autre caractéristique des enluminures est leur grande généricité. Certes, chacun des personnages conserve des traits distinctifs, tels la couronne du roi Salomon, au

⁹⁰ Sur cette expression, voir Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

⁹¹ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 45 et Ursula Peters *Das Ich im Bild*, op. cit., p. 74. Pour la traduction, cf. *supra*, n. 7.

⁹² Pour un inventaire systématique et analytique, voir Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 222.

⁹³ *Idem*

fol. 143v, par exemple, ou encore la couleur des toges de chacune de telle ou telle figure représentée. Mais par ailleurs, tous les sages ont en commun d'être peints comme des clercs possédant les mêmes accessoires (habits, livres, meubles), dans des situations d'énonciation rendues d'autant plus similaires qu'elles sont mises en série. Il s'agit bien entendu de la traduction visuelle de la sérialité et de l'unité propres à la formule du *De viris illustribus*. À l'homogénéité de la vérité énoncée par chacun de ses représentants correspond l'unité de la représentation picturale, accentuée sans doute par les besoins purement pratiques d'efficacité de l'illustrateur. Mais il est remarquable de constater que cette relative interchangeabilité des figures autoriales prend une tournure à la fois plus autoréflexive et plus structurelle (ou encore abstraite), une fois qu'elle est envisagée de concert avec l'organisation et le contenu des rubriques.

En effet, à partir du fol. 157v, juste après que les citations de Macrobe ont fait l'objet de la même mise en série par auteur que les sentences précédentes, la logique patronymique des rubriques s'interrompt brusquement. Si une initiale représentant une figure de maître récitant le contenu d'un rouleau annonce bien un changement de section, la rubrique n'attribue plus la série de citations à un nom propre, mais à « li poetes », dont les sentences sont transcrites sur les fol. 157v-158r. À leur suite, la logique autoriale semble se poursuivre un temps, avec des groupements de citations de Caton et de Platon, avant de s'étioler peu à peu, avec le surgissement d'une citation d'Aristote au fol. 159r entre un portrait et une sentence de Macrobe et une moralité de Diogène. Mais surtout, deux figures, le « philosophe » (160r), et enfin « li auteurs », au folio 160r, toutes deux représentées par des portraits, viendront rapidement gonfler les rangs des personnages anonymes qui, au sein de cette mer de patronymes illustres, ne sont désignés que par leur activité poétique, leur fonction.

Présent dans le poème d'Alard⁹⁴, l'anonymat prend, dans le manuscrit 3142, explicitement organisé jusqu'alors selon le critère du nom propre, la forme d'une irruption dont le caractère spectaculaire semble fonctionner assez clairement comme une façon d'interpeler le lectorat et de susciter son interrogation. Une appellation de type « li auteurs » formule tout d'abord ouvertement l'un des effets de la sérialité des discours et

⁹⁴ Cf. *Le Livre de Philosophie et de Moralité d'Alard de Cambrai*, éd. par Jean Charles Payen, *op. cit.*, p. 230-232.

des représentations auctoriales, dont les individualités indéniables s'effacent quelque peu sous le poids de leur propre accumulation. Il s'agirait d'une manière de souligner la communauté épistémologique qui rassemble chacun des *auctores*. Mais en recourant à des désignations ouvertement génériques et universelles, les rubriques paraissent en outre jeter la lumière sur les fondements de la fonction-auteur, à savoir sur la structure théorique générale qui précède chacune de ses actualisations individuées. Autrement dit, l'effort de contextualisation symbolisé tour à tour par la biographie, le portrait d'auteur et son nom propre, semble ici déconstruit par un recours à des dénominations universelles.

De même, de telles dénominations ont pour effet de déconstruire la puissance de persuasion associée à ces stratégies éditoriales et herméneutiques, en montrant la structure commune qui sous-tend l'invocation de tel ou tel nom propre pour susciter l'adhésion du lectorat. Elles posent indirectement la question « qu'est-ce qu'un *auteur* ? », avant de répondre, en des termes universels, qu'il s'agit d'un nom propre renvoyant à une trajectoire biographique et à un corpus d'œuvres qui peuvent être invoquées et mises en série au sein d'un corpus plus vaste, composé d'autres noms, d'autres vies et d'autres œuvres et qui, une fois constitué, sert de garantie à la vérité. Les substantifs « poète », « philosophe » et « auteur », de par leur universalité, s'extraient de cette logique biographique pour mieux attirer l'attention sur l'ossature de ce dispositif éditorial et poétique de persuasion qu'est la biobibliographie. La disposition particulière du manuscrit 3142 renforce à son tour cet effet de contraste entre l'établissement d'un discours moralisateur cautionné par d'illustres patronymes et la mise à nu soudaine, au fol. 157v, des mécanismes qui ont permis et qui permettent encore de les changer en figures d'autorité, dont la parole est digne de foi. Si on ne peut en aucun cas en conclure, à partir de cet exemple, au relativisme épistémologique et moral des concepteurs du manuscrit 3142, on décèle dans cette version du *Livre de philosophie* les éléments d'une démarche qui, tout en relayant par l'entremise de la biobibliographie l'association traditionnelle entre *auctor*, autorité et vérité, semble mettre en place les éléments d'un discours autocritique visant à jeter la lumière sur le caractère construit de cette association.

Tout en constituant le volet « respectable » ou encore « sérieux », pour ainsi dire, de la synergie entre les attentes d'un public aristocratique laïc et la tradition des *auctores*

antiques, l'organisation éditoriale du *Livre de philosophie et de moralité* dans le manuscrit 3142 montre qu'un même esprit de refonte et de remise en cause de l'autorité des anciens souffle dans le *codex*, en accord avec les interrogations qu'Adenet formulait au sujet de Virgile dans le *Cléomadès*. Ainsi, dans un *codex* où se déploie le projet de monumentaliser le poète Adenet le Roi, les éditeurs du recueil semblent vouloir affirmer que les anciennes figures d'auteurs et de philosophes ne sont pas intouchables, et peuvent faire l'objet de manipulations au profit des attentes d'un public suffisamment puissant pour cautionner une telle entreprise de réappropriation du pouvoir des *auctores*.

Les sections subséquentes du *codex* ne cesseront alors d'entrelacer ces deux volets de cette réflexion sur l'auteur que sont le dialogue avec les *auctores* classiques, d'une part, et la construction de figures autoriales de langue d'oïl, de l'autre. La présence d'un petit palmarès de poètes vernaculaires qui inclut le Reclus de Molliens, Jean Bodel, ainsi que Marie de France (fol. 203r à 273r) et qui fait directement suite aux œuvres complètes d'Adenet dénote par exemple que les architectes du recueil opposent à la liste des illustres philosophes offerte par Alard de Cambrai une liste de poètes capables de représenter la littérature romane. Comme ailleurs, pareil dessein de mettre en scène des auteurs « romans » s'accompagne en outre d'une conscience aigüe des effets les plus incongrus, les plus *divers* que peut engendrer le recours à la notion d'*auctor* pour des poètes de langue d'oïl. Dans un ouvrage aussi savamment planifié, le fait que la séquence Reclus/Bodel/Marie de France se conclue par les *Proverbes au vilain* anonymes (fol. 273r-278v) peut être interprété comme un commentaire autoréflexif sur la « mise en livre » d'auteurs de langue d'oïl. Dès l'époque de Philippe de Thaon, le vilain anonyme faisait signe vers les origines populaires et moralement incertaines de la langue vernaculaire au regard de la langue autorisée qu'était le latin, fort pour sa part de sa tradition et de ses *auctores*. Autrement dit, même si Wagih Azzam et Olivier Collet ont raison de suggérer que le vilain constitue lui aussi une sorte de figure autoriale dans le manuscrit⁹⁵, il ne faut pas oublier qu'il pourrait incarner la série d'ambivalences et d'oppositions (entre latin et roman, entre courtoisie et *vilenie*, entre vérité et fiction, etc.) que le type de figures autoriales et de littérature de langue d'oïl célébrées dans le recueil tendent à emblématiser.

⁹⁵ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 222, n. 47.

Dans le recueil, aucune figure auctoriale ne semble d'ailleurs être épargnée par ce grand mouvement dual de déconstruction et de promotion d'une autorité remodelée par les attentes d'un lectorat roman, laïc et aristocratique. L'analyse de la seconde collection auctoriale de taille que le recueil consacre à l'un des auteurs de langue d'oïl les plus « respectables » (au regard de leur contenu) et les plus respectés (au regard de sa réception) de notre corpus, à savoir Baudouin de Condé, montrera ainsi de quelle manière les concepteurs du manuscrit 3142 ont eu à cœur de faire en sorte que ce poète incarne une *diversité* ontologique et poétique semblable à celle qu'on observait chez Adenet le Roi. Il s'agit, pour les architectes du *codex*, de souligner les failles morales, ainsi que les influences romanesques d'un auteur qui, comme Baudouin, bâtit pourtant un discours essentiellement moralisateur fondé sur la rectitude éthique et l'abnégation personnelle.

L'étonnante ambigüité de la *persona* de Baudouin de Condé

Construit comme une sorte de vis-à-vis, dans le manuscrit 3142, de l'œuvre et de la figure auctoriale d'Adenet le Roi, le corpus réunissant un grand nombre de *dits* de Baudouin de Condé (fol. 300v-320r) peut donner l'impression de bâtir une figure de poète nettement moins ambigüe et beaucoup moins revendicatrice de sa singularité et de son ambivalence que celle du roi-ménestrel qui ouvre le *codex*. Il serait même aisé de croire que la série de poèmes de Baudouin se présente dans un premier temps comme une sorte de reflet inverse, car moralement et génériquement irréprochable, de celle d'Adenet. On le rappelle, la collection auctoriale du roi-ménestrel s'ouvrait sur un récit romanesque ouvertement *divers* de rois africains nécromanciens et bâtisseurs d'automates, fondé sur une source livresque évanescence et cautionné par une autorité latine, Virgile, changée pour l'occasion en figure d'enchanteur. Au contraire, telle que constituée dans le *codex*, l'œuvre de Baudouin offre à ceux à qui elle s'adresse les outils discursifs et moraux pour conjurer l'opacité morale et ontologique du monde en se soumettant intégralement à des impératifs éthiques à la fois universels et dénués de toute ambigüité. Mais au sein d'un manuscrit pourtant pétri de l'influence du modèle biobibliographique, la collection auctoriale de Baudouin n'inclut pas de notice (textuelle ou péri-textuelle) qui ancrerait la respectabilité et la véracité du discours du poète dans un récit de vie mélioratif. En fait, par l'entremise d'un poème en autoportrait, le *Dit des hérauts*, ainsi qu'une simple et

unique illustration représentant le roi Arthur, la « section Baudouin » du manuscrit 3142 ancre la *persona* de cet auteur dans un univers moralement ambigu et romanesque qui présente une proximité inattendue avec celui dont Adenet le Roi se faisait le porte-parole.

Une figure d'auteur « invisible » au service d'une morale « sémiotique » et universelle

Dans la majorité de la collection auctoriale, « Baudouin de Condé » est présenté comme une étiquette onomastique dénuée de relief biographique. Le poète se contente de produire un discours qui se veut une solution herméneutique aux ambiguïtés morales d'un monde comparé à un texte dont il s'agit de conjurer l'opacité. La question de l'acte qui consiste à nommer les individus, tout comme celle de la renommée, en principe très liées à la question de l'auteur, sont des thèmes centraux dans les poèmes de Baudouin. Mais ils ne soutiennent pas vraiment un exercice d'autopromotion du ménestrel. La question du nom et de la réputation est plutôt intégrée à cette vision « textuelle » ou « grammaticale » du monde que développe Baudouin, où le lecteur anonyme est appelé à conquérir le mérite de pouvoir se diluer dans les concepts universels que sont la « bonté » et la « justice ».

Initiée de manière éloquente par un pieux salut à la Vierge Marie (fol. 300v-301r), la série de *dits* de Baudouin de Condé dans le manuscrit 3142 formule tout d'abord de diverses manières et à de multiples reprises le constat hautement topique d'un monde d'après la Chute, marqué par la décadence et la corruption. Tout aussi formulaire, la solution ultime à cette déliquescence demeure pour Baudouin l'adoration de Dieu et de Sa Mère, ainsi qu'une série d'actions moralement louables telles que la bonté, la générosité et la mesure, par exemple⁹⁶. La caractéristique de ces recommandations est certes d'être pensée, en conformité avec les attentes des destinataires aristocratiques du ménestrel, à travers le prisme d'un modèle chevaleresque idéal, comme l'ont souligné des critiques comme Saverio Panunzio⁹⁷. Mais il est tout aussi intéressant de constater que la *weltanschauung* de Baudouin, de même que les conseils prodigués par ce dernier, sont

⁹⁶ Sur ces thèmes, voir Matteo Majorano et Saverio Panunzio, « “Mesure” et “dém mesure” in Baudouin de Condé », *Lectures*, vol. 16, n° 1, 1985, p. 11-36 et « Il registro didattico-religioso nella scrittura di Baudouin de Condé », dans Anna Cornagliotti (dir.), *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca-Queirazza per il suo 65 compleanno*, Allexandrie (Italie), Edizioni dell'Orso, 1988, t. II, p. 557-605.

⁹⁷ Saverio Panunzio, *Baudouin de Condé, ideologia e scrittura*, Fasano, Schena, coll. « Biblioteca della ricerca, Medio Evo di Francia », 1992.

hautement influencés par une pensée que l'on pourrait qualifier de « sémiologique » (c'est-à-dire grammaticale), selon laquelle la vie juste, relèverait aussi bien de l'activité herméneutique que de la poétique. La littérarité, ou encore la textualité du monde et de la morale sont ainsi posées dès le *Salut* à la Vierge initial. La pièce relaie le célèbre jeu de mots anagrammatique, présent dès l'époque de saint Jérôme et Isidore de Séville⁹⁸, selon lequel le péché originel, associé à Ève (« Eva », *Ave Maria*, v. 10), aurait été compensé par Marie, le double inversé de la première femme, représentée par la salutation latine *Ave* (*Idem*) qui est l'envers du nom *Eva* et qui sert de point de départ au poème de Baudouin (*Ibid.*, v. 1). La parole du ménestrel a pour objectif la juste restitution d'un message divin dont le sens, c'est-à-dire aussi bien la signification que le *telos*, se laisse déchiffrer à la manière d'un texte ou d'un mot.

Suivant cet exemple du nom *Eva*, symbole d'un ici-bas marqué par le péché, qu'il faut inverser pour en découvrir la signification salvatrice, eschatologique et extra-mondaine, l'herméneutique morale de Baudouin consiste souvent à rendre de nouveau apparente la vérité des mots que les perversions humaines ont rendue inintelligible. Cette vision du monde est par exemple formulée dans la *Voie de Tunis*, où le renversement des valeurs dans le *siècle* est associé à un divorce sémiologique entre la renommée, convoitée de tous, et la bonne action censée servir de base à cette dernière, mais néanmoins méprisée par le plus grand nombre :

Li plus n'accontent au fait preu,
 Mais c'on die k'il soient preu.
 Il en ont plus cier le renon
 Sans fait, que le fait sans le non, (*Tunis*, 329-332)

Baudouin soulève ici la possibilité, mise en pratique dans le *siècle*, d'un culte superficiel d'un prestige exclusivement nominal, qui mènerait à une inadéquation entre le « non » et le « fait », c'est-à-dire l'action juste, autrement dit le référent qui donne habituellement son sens au signifiant.

En tant que figure auctoriale, Baudouin se donne alors la mission de dénoncer cette fracture sémiologique tout en la remplaçant, le temps d'un *dit* au moins, par une parole et

⁹⁸ Sur ce *topos* particulièrement répandu dans la culture cléricale médiévale, voir par exemple Sarah Khan, « Ave Eva – Views of women: social and gendered instruction in medieval and early modern European preaching », *The medieval history journal*, vol. 7, n° 1, 2004, p. 109-135.

un vocabulaire qui se veulent parfaitement connectés aux réalités morales universelles auxquelles ils réfèrent. La pièce qui conclut la série auctoriale au sein du recueil, le *Dit du preux avaricieux*, expose ainsi dans son titre même le risque que chacun encourt à produire des « oxymores moraux », représentés par la figure d'un homme au sein duquel coexisteraient « ensamble » (*Preux avaricieux*, v. 12) la vertu de prouesse et le vice d'avarice. À cette « merveille » (*Ibid.*, v. 1) selon laquelle l'« avers puet preus devenir » (*Ibid.*, v. 4), le poète oppose en premier lieu un refus catégorique de relayer une telle contradiction dans son langage :

[...] Coment donkes
 Poroie, sans trop meskaver
 De voir dire, apieler l'aver
 « Fins prex ? » Fins prex ne poroit estre
 Hom afolés de la main diestre
 De donner, si qu'il ne puet faire
 Larghece. lert il de tel afaire ?
 Est il fins preus ? Je di que non
 De fait, coument k'il soit de non ;
 Estre puet c'on bien preu le nomme.
 Mais jà ne iert l'uevre en tel homme. (*Preu avaricieux*, v. 98-108)

Tout en évoquant la possibilité matérielle d'une taxinomie selon laquelle le terme de « preux » pourrait être appliqué à l'individu faisant preuve d'avarice, Baudouin se présente pour sa part comme le défenseur d'une langue strictement soumise à la vérité des actes et des essences. Il s'engage personnellement (« Je di que non ») dans une éthique de la juste nomination, qui est consubstantielle à l'identification des vérités morales censées guider les agissements du lecteur-auditeur.

Le *Dit du bachelier* reformule de manière positive cette même conception linguistique de la morale en incitant le jeune bachelier d'armes à mériter l'appellation générique de *preudome*. Reprenant l'idée selon laquelle « Haus est li nons et plus li fais » (*Bacchelier*, v. 407), Baudouin rappelle à l'apprenti chevalier qu'il doit « haut non abiter » (*Ibid.*, v. 404) en agissant de telle sorte « qu'il soit à droit preudon nommé » (*Ibid.*, v. 433). L'objectif du ménestrel hainuyer est dès lors de poser les fondements d'une action qui serait en parfaite adéquation avec des principes universels de bonté, de largesse ou encore de justice, et ce afin de redonner leur sens véritable et pratique aux mots qui renvoient à ces principes. Constatant l'effritement des valeurs et la prolifération d'un

relativisme sémantique distinguant de plus en plus le nom et la chose, Baudouin se pose en chantre d'une harmonie sémiologique retrouvée, d'après laquelle l'œuvre moralement louable serait la clé de voûte d'un langage éthique transparent et entièrement arrimé au vrai et au bon. Autrement dit, l'auditeur-lecteur de Baudouin de Condé n'est pas appelé à partir en quête de ce qui le singularise d'un point de vue ontologique, moral ou nominal (le péché, la vaine quête de la gloire personnelle, etc.). Au contraire, il est invité, par sa pratique et son discours, à dissoudre son individualité dans les universaux moraux qui servent de caution à la vie et à la parole bonnes.

Cela étant, la *persona* auctoriale de Baudouin de Condé, sa vie et son œuvre sont-elles véritablement une illustration de cette rectitude sémantique et éthique ? En tant que figure d'auteur, le ménestrel hainuyer offre-t-il des cautions ou des garanties, notamment biographiques, de l'autorité de sa parole moralisatrice ? Est-il, en d'autres termes, un équivalent aux sages philosophes de l'Antiquité dont les enseignements aussi bien que les vies exemplaires étaient transmis dans le poème d'Alard de Cambrai ? Force est de constater que, malgré le fait qu'il soit répété de manière intempestive dans l'ensemble de la section du recueil consacrée à ses *dits*, le nom de Baudouin de Condé n'est jamais accompagné d'un récit biographique ou d'un autoportrait mélioratifs qui mettraient en valeur les qualités morales du poète, ou qui servirait de socle à ce langage éthique que le ménestrel tente à tout prix d'imposer dans sa poésie. Dans la plus grande portion de la collection, Baudouin semble prêcher par l'exemple en offrant à la fois le spectacle d'un auteur dont la parole est omniprésente, mais dont la *persona* s'efface et se confond dans le discours moralisateur d'inspiration divine dont il n'est que le relai terrestre et peut-être, de ce fait, partiellement remplaçable.

Contrairement aux compilations des manuscrits BnF fr. 1446 (fol. 145v-150v) et Arsenal 3524 (fol. 1r-7v), la collection du manuscrit 3142 n'inclut pas, par exemple, la *Voie de Paradis*, qui renferme une sorte d'autoportrait du poète. Ce songe allégorique, dont Fabienne Pomel a bien retracé l'appartenance à une tradition poétique emblématisée, entre autres par Rutebeuf⁹⁹, a la particularité de mettre en scène la *persona* de l'auteur-narrateur individuel, de même que son rapport à la vérité. S'inscrivant dans la longue

⁹⁹ Fabienne Pomel, les *Voies de l'Au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2000.

lignée des songes allégoriques antiques, tardo-antiques et médiévaux¹⁰⁰, le texte emploie la structure onirique pour donner à voir la manière dont le *je* de Baudouin de Condé (clairement nommé dans le péri-texte des deux recueils qui conservent le poème¹⁰¹) accède personnellement, et au terme d'un usage explicite de son libre-arbitre, aux vérités morales universelles et allégorisées. Mais, qu'il s'agisse d'un choix délibéré ou non, la collection auctoriale du manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal ne transcrit pas ce poème de type « autobiographique » où s'articule clairement une certaine vision de l'autorité du poète, de son mode d'accès à la vérité.

Ainsi, bien qu'il contienne de nombreuses signatures autoriales (sept en tout) et qu'il soit introduit par une rubrique qui renforce l'autorité du ménestrel hainuyer sur son œuvre (*Ci commencent li dit Bauduin de Conde*, fol. 300v), le corpus de Baudouin tel qu'on le trouve transcrit dans le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal dessine le portrait paradoxal d'un auteur omniprésent dans la plupart de ses poèmes, mais néanmoins invisible. On trouve pourtant l'amorce d'une volonté bibliographique de dessiner les contours d'une œuvre, située au commencement du *Dit du pélican*, où Baudouin réfère à une autre de ses pièces copiées dans le *codex* :

Cieus qui trova dou wardecors,
 Nous raconte qu'en tous les cors
 Dou monde se puet on mirer,
 C'on i voit le siècle empirer
 Et toute joie remanoir. (*Pélican*, v. 1-5)

Cette « annonce publicitaire », semblable à celles d'Adenet le Roi et de Chrétien de Troyes, souligne le succès indéniable et conséquent dont a bénéficié l'œuvre de Baudouin de Condé en tant que corpus auctorial. Avec non moins de six collections autoriales qui lui sont consacrées dans les manuscrits médiévaux, Baudouin fait partie des auteurs les plus populaires de notre corpus. Cependant, dans le contexte bien précis du *Dit du*

¹⁰⁰ Voir par exemple Jacques Le Goff, « Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval », *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 299-306 ou encore Jean-Claude Schmitt, « Récits et images de rêves au Moyen Âge », *Ethnologie française*, vol. 33, 2003-2004, p. 553-563. L'auteur fournit dans cet article une bibliographie de ses nombreux autres travaux sur le songe médiéval.

¹⁰¹ Voir la rubrique du manuscrit BnF fr. 1446, fol. 145v : *Chi commence la voie de paradis que Bauduins de Condeit fist* ; et celle du fol. 1r manuscrit 3524 de la bibliothèque de l'Arsenal : *Ci commencent aucun des dis Bauduin de Condeit. Premièrement la voie de Paradis*. On se référera à l'inventaire des inscriptions onomastiques par manuscrit en annexe recherche I.

Pélican, le regard introspectif du poète sur sa propre production se change bien vite en une observation généralisatrice sur la décadence du siècle. S'il y a certes un regard spéculaire et autoréflexif dans ce passage, celui-ci est moins orienté vers la monumentalisation de sa propre *persona* par l'auteur que vers un constat de déchéance universelle, que « tous les cors » reflètent à la manière d'un miroir allégorique (celui, « tourble et obscur a veoir d'iex » du *Dit des trois morts et des trois vifs*, v. 10, par exemple).

Outre la mention du nom de Baudouin de Condé dans la rubrique introductive de la section consacrée au ménestrel, les signatures autoriales offrent souvent tout aussi peu d'informations sur le poète. Elles ponctuent avant tout la parole édifiante, et ont pour effet d'associer cette dernière à un nom propre dont l'autorité n'est soulignée par aucune remarque élogieuse à l'endroit du ménestrel. Trois des six occurrences du nom de Baudouin dans la section qui lui est consacrée sont de simples reprises de la formule « Ce dist Bauduins de Condé », présente dans trois poèmes (*Tunis*, v. 363 ; *Pélican*, v. 315 et *Preux avaricieux*, v. 195). On trouve une variation légèrement plus développée dans le *Dit du Manteau d'honneur*, où la narration instaure un rapport de propriété entre le nom de Baudouin et le *dit* qui est présenté comme lui appartenant : « Dist bien Bauduins de Condé, / En son dit [...] » (*Manteau*, v. 338-339). Dans chacun de ces cas de figure, le nom de « Bauduins » ne paraît être mentionné que dans une logique attributive, à titre d'instance individuée à qui le narrateur impute la production et la responsabilité du discours édifiant, sans pour autant donner à ce nom une quelconque épaisseur morale et biographique. À cet égard, la distinction qu'on observe entre le narrateur récitant et l'auteur dont on invoque l'identité littéraire pour ponctuer et signer la parole moralisante ne débouche pas, dans ces cas-ci et contrairement à ce que l'on trouvait notamment dans le manuscrit de Guillaume le Clerc de Normandie, sur l'élaboration d'un fragment d'histoire littéraire dont Baudouin serait le protagoniste exemplaire.

La deuxième inscription autoriale de la *Voie de Tunis* montre que le narrateur peut conférer une certaine autorité de type juridique au nom de Baudouin de Condé, invoqué à titre de poète-témoin :

Bauduins de Condé afine
Et si tiesmoigne par ses dis,

K'envie et orguels et mesdis
Et couvoitise et avarisce
Et tout li autre mauvais visce,
Qui si sont au monde repris,
Aroient tout perdu lor pris,
S'on voloît as vertus retraire ; (*Tunis*, v. 412-419)

De même, le narrateur du *Dit du gardecors*, bien qu'il ne renvoie pas au nom du poète, s'en remet à l'autorité de « celui » à qui revient le mérite d'avoir *fait* et *dit* le « conte » qu'il récite désormais :

Ce vous di je de par celui
Ki ce conte fist et dita,
Et qui par maintes fois dit a,
C'on voit au siècle grâce avoir (*Gardecors*, v. 12-15)

Mais ces exemples illustrent le caractère en grande partie autotélique de l'autorité invoquée. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la parole poétique, c'est-à-dire le *dit* lui-même, qui sert de caution au narrateur. Dans la *Voie de Tunis*, Baudouin témoigne « par ses dis » (v. 413), tandis que la figure auctoriale du *Dit du gardecors* est réduite, de façon analogue à l'*auteur* d'Alard de Cambrai, à une instance rhétorique dont la puissance de persuasion ne repose en fin de compte que sur l'acte de faire et de dire un « conte » (*Gardecors*, v. 13) moralisant, puis de répéter (« Et qui par maintes fois dit a », *Ibid.*, v. 14) les vérités avec lesquelles cette figure revendique une connexion privilégiée.

On décèle dans la section auctoriale mettant en scène Baudouin de Condé du recueil, de maigres indices d'une autorité extérieure au discours poétique édifiant qui servirait de fondement à la parole du poète. Dans un cas unique, quelque peu problématique mais tout de même significatif, il semblerait même qu'un *auctor* latin, Caton, soit invoqué comme une sorte de garant de la véracité du propos du poète. Ce renvoi à l'auteur latin apparaît dans le *Dit du dragon*, alors que le narrateur vante les mérites d'une parole, symbolisée par la langue (l'organe physique), qui doit renoncer à sa folie naturelle pour mieux être la messagère fidèle du « cuer », son maître :

Por çou tieng à fol et à fole
Qui à sa langhe bouce livre ;
C'est manière de fol et d'ivre,
Qui dist la chose ains qu'il l'apense.
De çou nous fait raisons deffense

[Et, bien saciez, Catons li sages ;]
Le langue n'est fors que messages
De la parole du cuer dire.
Dont, qui bien raison i remire,
Dou cuer doit la parole naistre.
Et la langue, con [a] son maistre,
Doit au cuer la parole prendre. (*Dragon*, v. 122-133)

Cette mention d'un auteur latin remplit ici sa fonction assez traditionnelle de caution rhétorique et épistémologique au discours du poète : à l'autorité prescriptive de « raisons » (v. 126) vient s'ajouter celle de « Catons », dont le prestige et la sagesse assoit la véracité de l'enseignement prodigué. En ce sens, un tel passage offre une certaine continuité avec le *Livre de philosophie et de moralité* d'Alard, qui usait de stratégies rhétoriques analogues.

Cette référence est d'autant plus intéressante qu'elle est unique au manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal et parfaitement atypique au sein du corpus de poèmes traditionnellement attribués à Baudouin de Condé, par ailleurs entièrement dénué de renvois à un quelconque *auctor* latin qui serait nommé individuellement. Dans les autres manuscrits, le passage se lit plutôt comme un éloge des « sages » qui parviennent à faire de la langue la messagère du cœur :

Et bien saciez c'a tous les sages
Le langue n'est fors que messages
De la parole du cuer dire. (*Dragon*, v. 127-129)

Cette sagesse universelle, fondée sur les enseignements du cœur et de « raison », semble mieux s'accorder avec le sens du poème, qui a pour propos principal la quête éthique, caractéristique de l'œuvre du poète hainuyer, de la juste expression et de la parole moralement bonne. La manière qu'a cet extrait de poser les fondements d'un discours directement connecté aux enseignements du cœur correspond bien à l'objectif de transparence lexicale, consubstantielle à la transparence morale, défini par Baudouin de Condé dans son œuvre. Le recours, dans le *codex* 3142 de l'Arsenal, à un *auctor* externe pour certifier la valeur d'un enseignement qui vante les mérites d'une quête avant tout intérieure peut dès lors paraître quelque peu paradoxale. Il n'en demeure pas moins qu'elle en vient à constituer, de façon éloquente, l'un des rares gages de l'autorité de

Baudouin de Condé dans un recueil qui entretient le rapport que l'on sait avec la sagesse des anciens *auctores*, comme l'illustre le poème d'Alard de Cambrai.

Plus souvent, cependant, lorsque la figure de Baudouin telle que constituée dans le manuscrit 3142 cherche ailleurs que dans le langage et dans les principes moraux universels les sources de son autorité, elle le fait en se référant de façon générale soit à des sources livresques non-identifiées, soit à l'« escripture ». Le *Dit du manteau d'honneur* introduit ainsi une remarque sur l'adéquation entre le fait et le nom par la formule « Si come on trueve en mainte istore » (*Manteau d'honneur*, v. 170), tandis que le *Dit des trois morts et des trois vifs*, s'ouvre sur une référence à la matière : « Ensi con la matere conte » (v. 1). Dans le corpus de *dits* tel que présenté dans le *codex* 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal, on relève ensuite huit références à l'*escripture* (*Envie*, v. 84 ; *Pélican*, v. 128, 144, 264 et 305 ; *Bachelier*, v. 225), une à l'*estoire* (qui désigne, au v. 137 du *Pélican*, la Bible), une à la lettre (*Ave Maria*, v. 51) et une à un acte de lecture de sources qui rappellent que Dieu est charité : « Lisant le treuvent ensi maint : / “Dieus est charités et ki maint / En carité fers sans recroire.” (*Conte d'amour*, v. 325-327) ». Au-delà d'une seule et unique référence à Caton, les *dits* de Baudouin de Condé ne font donc pas reposer leur autorité sur une culture des *auctoritates* associées à des noms propres illustres, auquel le nom du poète serait explicitement ou implicitement comparé. Présenté en premier lieu comme le lecteur d'un seul livre, la Bible, ainsi que comme un poète qui s'efforce de déchiffrer, dans un univers qui se caractérise aussi bien par sa textualité que par son illisibilité apparente, les enseignements moraux menant à une vie et à une expression bonnes, Baudouin de Condé ne se place dans un rapport d'analogie avec l'*auctor* que dans la mesure où, comme celui-ci, il sert de voie d'accès à des vérités morales pensées dans des termes linguistiques, ou encore grammaticaux, et universels. Mais surtout, la collection auctoriale du manuscrit 3142 n'offre qu'un usage sporadique du modèle de la biobibliographie pour construire sa propre *persona*.

Une pièce, le *Dit des hérauts*, au sujet de laquelle Yasmina Foehr-Janssens a rappelé à juste titre qu'elle faisait « figure d'exception dans l'œuvre du poète hainuyer¹⁰² », vient cependant donner *in extremis* (puisque, située aux fol. 316v-319r, elle

¹⁰² Yasmina Foehr-Janssens, « La voix et le vêtement du héraut dans le *Dit des Hérauts* de Baudouin de Condé », dans Jean-Claude Mühlethaler, Alain Corbellari et Barbara Wahlen (dir.), *Formes de la critique* :

constitue l'avant-dernière pièce de la section auctoriale, qui se conclut au fol. 320r) à la figure de Baudouin ce relief biographique par ailleurs parfaitement absent du reste du corpus de ses poèmes réunis dans le *codex*. Atypique à bien des égards lorsqu'on le compare au reste des *dits* du ménestrel, le *Dit des hérauts* recourt à une narration à la première personne qui fait de « Baudouins de Condé » (*Hérauts*, v. 173) le protagoniste principal aussi bien que le conteur de l'histoire. Si ce texte peut faire office de « biographie d'auteur », il ne sert pas à bâtir, mais à démolir l'autorité et la *persona* de maître de Baudouin. Le *Dit des hérauts* a en effet pour caractéristique majeure de tracer « un autoportrait doublement dérisoire » du poète hainuyer, en livrant à son public « une sorte d'autoparodie » qui tend à déconstruire la « sage pédagogie aristocratique de ses dits¹⁰³ ». Dans cette perspective, à travers l'étude de la manière dont la totalité du manuscrit Arsenal 3142 s'applique à interroger les fondements du modèle auctorial biobibliographique qu'il relaie par ailleurs, on peut interpréter la présence du *Dit des hérauts* dans le recueil comme une manière de réinsuffler la lecture de type « la vie et l'œuvre » dans la section consacrée à Baudouin, d'une part. Mais, d'autre part, on peut analyser ce retour du biobibliographique comme une façon de saboter le processus d'autorisation de la parole poétique d'un ménestrel qui revendique ailleurs l'exemplarité de son discours et la connexion de ce dernier avec les vérités morales.

Le Dit des hérauts : *Baudouin de Condé l'« immoraliste »*

Comme un signal lancé au lecteur, les premiers vers du *Dit des hérauts* se distinguent d'emblée du reste des *dits* de Baudouin par l'ancrage géographique et temporel relativement précis qu'ils cherchent à conférer à l'énonciation :

L'autre an, ensi con après mai,
Trestout pensis et en esmai
De ce siecle ki si empire,
Ère en la marce de l'empire
D'Alemagne et de Loheraine (*Hérauts*, v. 1-5)

Si le narrateur affiche la même préoccupation proverbiale quant au « siecle ki si empire » que dans les autres poèmes du ménestrel, le point de vue a-contextuel qui tend à définir la

Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2003, p. 87.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 113.

parole poétique de Baudouin est remplacé par une perspective ancrée dans l'espace et dans le temps. On ne trouve, dans la section du *codex* Arsenal 3142 consacrée à Baudouin, qu'une seule autre indication géographique en dehors du *Dit des hérauts*, située dans le *Dit de gentillesse*. Loin de localiser l'énonciation, cette référence a avant tout une fonction hyperbolique, puisqu'on n'y parle en fin de compte du « plus vilain home, / Qui soit en l'empire de Roume » (*Gentillesse*, v. 87-88). L'espace géographique désigné se caractérise par son immensité et désigne pour ainsi dire la totalité du monde, perdant par conséquent toute valeur indicative. Les coordonnées contenues dans les vers d'ouverture du *Dit des hérauts* ont, elles aussi, une fonction rhétorique. L'« après mai » du v. 1 est davantage une saison traditionnellement propice à l'expression du *je* lyrique qu'une référence chronologique, ce que la représentation formulaire du poète « pensis et en esmai » (*Hérauts*, v. 2), aussi bien qu'un renvoi vague à « l'autre an » (*Ibid.*, v. 1) ne manque pas de confirmer. De même, c'est tout autant la marginalité (« en la marce de l'empire », *Ibid.*, v. 4) d'un espace géographique désigné comme une « estrange contrée » (*Ibid.*, v. 21) qu'une localité qui serait véritablement située entre l'« Alemagne » et la « Loheraine » (*Ibid.*, v. 5 ; on peut spontanément songer à la ville de Metz¹⁰⁴) à laquelle la narration fait référence dans l'extrait.

Il n'en demeure pas moins que ces précisions tendent à doter l'énoncé poétique d'une valeur référentielle et, surtout, autobiographique que la suite du poème étoffera d'ailleurs. Très vite, le narrateur du *Dit des hérauts* est en effet amené non seulement à indiquer son nom, mais également à dresser un bref portrait de son occupation. À la recherche d'un gîte pour la nuit, le *je* conteur croise ainsi un « vallet » (*Ibid.*, v. 14) dont il devine qu'il appartient « à aucun preudome » (*Ibid.*, v. 19). Après avoir eu confirmation de son hypothèse, ainsi que du fait que le seigneur du *vallet* recevait les ménestrels (*Ibid.*, v. 35-36), le narrateur est invité par son interlocuteur à se nommer : « Biaus amis et coment as non ? » (*Ibid.*, v. 171). C'est alors qu'est révélée l'identité du *je* qui prend en charge la narration : « Jou, par saint Piere de Hasnon / J'ai non Bauduins de Condé » (*Ibid.*, v. 172-173) ; de même que son métier : « “Di moi se tu ies menestrés.” / – “Oïl” » (*Ibid.*, v. 178-179). Envisagé dans l'espace du recueil et de la section

¹⁰⁴ Sur l'histoire des relations médiévales de la ville lorraine de Metz au Saint Empire, voir Jean Schneider, *La ville de Metz aux XIII^e et XIV^e siècles*, Nancy, Imprimerie Thomas, 1950.

auctorale consacrée à Baudouin, cette mention onomastique consacre d'abord l'identité entre le narrateur-protagoniste du conte et la figure d'auteur mise à l'honneur dès la rubrique introductive du folio 300v. Le *Dit des héraults* tel qu'il existe dans le manuscrit attire donc l'attention sur sa nature de fragment autobiographique dans lequel la *persona*, le parcours individuel et le métier de ménestrel, sont directement impliqués et mis en scène.

Mais de façon quelque peu étonnante, et contrairement aux éléments autobiographiques et bibliographiques qu'Adenet le Roi disséminait dans ses poèmes, l'autoréflexivité auctorale ne sert pas dans ce cas-ci à poser les garanties de l'autorité de Baudouin de Condé. S'il met en scène l'auteur d'une série de poèmes réunis en une section d'un recueil littéraire, le *Dit des héraults* n'est pas, comme certaines vies de poètes illustres, le récit exemplaire, surplombant et rétrospectif de la vie et de l'œuvre d'un auteur qui disposerait d'un rapport privilégié à la vérité. Il ne contient pas non plus de liste exhaustive des *dits* du poète, ni même de références à un prestigieux protecteur qui permettraient au ménestrel de fonder sa réputation sur une œuvre passée ou sur la puissance de ses patrons.

Loin d'être l'amorce d'une histoire littéraire à la gloire du poète et de ses illustres bienfaiteurs, n'étant pas non plus un éloge de la piété de Baudouin, le *Dit des héraults* met avant tout en scène un *je*-poète errant et parfaitement isolé. Ce narrateur est présenté comme étant en quête d'un seigneur qui lui offrira un gîte pour la nuit et prenant part à une histoire définie en premier lieu par son caractère récent (« l'autre an », *Ibid.*, v. 1) et son ancrage dans une contingence, voire une immédiateté quelque peu éloignée du point de vue qui serait caractéristique d'une histoire littéraire. Or c'est peut-être à cette temporalité immédiate, propre au « siecle ki si empire » (*Ibid.*, v. 3), qu'il faut imputer la profonde ambivalence et l'absence quasi totale de hauteur de vue dont feront preuve la plupart des personnages du *dit*, à commencer par « Bauduins » lui-même. Tout au long du texte, la *persona* et la parole de ce dernier seront la cible de multiples remises en cause et d'invectives qui lui sont plus ou moins directement adressées par des protagonistes tels que le *vallet*, le portier, puis enfin le héraut d'armes, qui se caractérisent eux aussi par leur incapacité à incarner de façon univoque des valeurs morales positives.

Si l'on en revient à la rencontre avec le *vallet*, cette dernière pose d'emblée un problème de lisibilité morale, du fait que la description de l'individu, peint comme étant « noir et viel et magre et fronchi » (*Ibid.*, v. 15), tend à le ranger dans la catégorie rhétorique des anti-portraits de personnages inquiétants et merveilleux comme ceux du berger et de la demoiselle hideuse qu'a dressé Chrétien de Troyes dans *Yvain* et dans le *Conte du Graal*¹⁰⁵. Si elle n'est pas automatiquement signe de félonie ou d'appartenance au mal, la laideur de ce personnage crée néanmoins une disharmonie (une *diversité*) suspecte que souligne la référence à l'étrangeté de la *contree* par le narrateur (*Ibid.*, v. 21) aussi bien que l'appellation de *vallet*, plutôt synonyme de jeunesse, pour désigner un individu par ailleurs qualifié de « viel » et « fronchi ». C'est un autre acte de lecture, en contradiction avec cette première impression, qui incitera pourtant le narrateur à surmonter cette dissonance et à adresser la parole au *vallet*, après avoir interprété les barriques de vin qu'il transportait comme un signe d'appartenance à un « preudome » (*Ibid.*, v. 19) en mesure de recevoir et de nourrir les ménestrels errants. L'ambiguïté de la lecture et de la morale contamine dès lors le narrateur, puisque cela semble surtout être par intérêt personnel, mû en premier lieu par le prosaïsme, qu'il décide de faire, face à cet inquiétant personnage, « chière d'oume / mout souple en estrange contrée » (*Ibid.*, v. 20-21).

Courtois (*Ibid.*, v. 24) et pacifique, le discours du *vallet* achèvera de construire l'identité en clair-obscur de son personnage, tout en jetant toujours plus d'ombre sur les motivations et la morale de l'auteur-narrateur. En effet, en dépit de sa propre laideur, le *vallet* souligne très vite et avec insistance les liens entre la difformité physique et l'action moralement répréhensible, et ce dans une diatribe visant explicitement les faux ménestrels qui abusent de l'hospitalité de son maître :

Les uns borgnes, les autres lousces
 U contrefais, tors et bochus ;
 S'ont buisines et cors crochus (*Hérauts*, v. 156-158)

« Tout sont desormès ménestrel » (*Ibid.*, v. 170), souligne le *vallet* au sujet de ces individus qui portent dans leur physique la laideur de leur nature de « ribaut » (*Ibid.*,

¹⁰⁵ *Yvain*, v. 294-313 et *Conte du Graal*, v. 4544-4572. Sur ces anti-portraits, voir par exemple Tony D. Hunt, « Texte and Prétexte. Jauffre and Yvain », dans Norris J Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, op. cit., vol. 2, p. 129.

v. 132). Rappelant plutôt les types poétiques investis tour à tour par Rutebeuf, devenu borgne dans la *Complainte Rutebeuf* et par Adam de la Halle, surnommé un peu partout « Adam li Boçu », cette liste de poètes-imposteurs vivement critiqués en viendra rapidement et contre toute attente à servir de reflet à la *persona* de Baudouin de Condé, lui conférant un degré analogue d’ambivalence, et agitant le spectre du discrédit sur son discours moralisateur.

Au sein du corpus des *dits* de Baudouin de Condé et comme le rappelle Yasmina Foehr-Janssens, « ce passage (v. 36-215) pourrait très bien servir à illustrer à la fois la manière et les préoccupations de l’auteur¹⁰⁶ », notamment celles qu’il a formulées dans le *Dit du Gardecors*, qui critique notamment les « menestrez » qui ne savent que « mesparler » (*Gardecors*, v. 80). Plus généralement dans l’ensemble de ses pièces qui fustigen le divorce entre l’action juste et la réputation opérée dans un siècle corrompu. À la différence des autres textes du poète hainuyer collectionnés dans le *codex*, la critique des formes linguistiques et même physiques de la duplicité morale est formulée par un personnage non seulement distinct de l’auteur, mais également défini par la monstruosité relative de sa propre apparence. Cette même duplicité visuelle qui définit aussi bien les personnages critiqués que le personnage qui critique contribue à brouiller les pistes de l’herméneutique morale que Baudouin de Condé cherche à établir dans son œuvre telle qu’elle est constituée dans le manuscrit 3142.

Selon une logique spéculaire, le poète-narrateur devient le destinataire du discours édifiant qu’il n’a de cesse de répéter dans ses autres poèmes, et ce à l’occasion d’une scène capitale dans le déploiement de son identité littéraire. Il convient de rappeler que la longue complainte du *vallet* à l’encontre de ceux qui usurpent la fonction de ménestrel est d’abord une réponse à la question que lui pose un narrateur surtout motivé par le désir de trouver un abri pour la nuit : « Voit il [le *preudome*] volontiers menestreus ? » (*Hérauts*, v. 35). On ne peut que constater la possibilité d’un rapprochement entre les figures de faux-poètes intéressés fustigées et le personnage du narrateur-ménestrel tout aussi intéressé, car en quête d’un gîte. La conclusion de la diatribe du *vallet*, située directement après la critique des bossus et des borgnes qui « tous sont desormès menestrel » (*Ibid.*, v. 170) pose directement la question du lien entre ces figures et le nom, ainsi que

¹⁰⁶ Yasmina Foehr-Janssens, « La voix et le vêtement du héraut... », art. cit., p. 93.

l'occupation du narrateur. En effet, c'est au vers 171 que le *vallet* demande à ce dernier son nom, puis au vers 178 qu'il l'interroge pour savoir s'il est « menestres ». Le choix de Baudouin de révéler son identité à cet instant du récit entrave toute velléité de se distinguer clairement de ces « menestrel » avec lesquels il partage, après tout, un même métier.

Pire encore, alors que son interlocuteur lui offre l'opportunité de préciser son « champ d'expertise » littéraire, pour ainsi dire, « Baudouins » semble s'appliquer à dénigrer, non sans malice, sa propre pratique :

Di moi se tu iès menestres. »
— « Oïl. » — « De coi ? » — « Au voir retraire,
D'aus peler et de moules [f]aire,
De çou ne me porai lasser. » (*Ibid.*, v. 178-181)

Le *Dit du Pélican*, qui s'ouvrait sur la référence par l'auteur à un autre de ses dits (« Cieus qui trova dou wardecors », *Pélican*, v. 1) constituait un modèle bibliographique potentiel auquel Baudouin de Condé aurait pu recourir pour répondre au *vallet* et fournir à ce dernier la garantie de son honorabilité en tant que ménestrel. La formulation « au voir retraire » peut à la rigueur être interprétée comme une volonté de l'auteur de réaffirmer sa connexion à la vérité. Mais le fait qu'il se vante en tout et pour tout de peler les aulx et de « faire » les fardeaux (les autres manuscrits proposent « tirer »), expression au sens mystérieux dont Yasmina Foehr-Janssens suggère qu'elle désignerait avant tout des « occupations insignifiantes¹⁰⁷ », confère à son intervention une « tonalité bouffonne [...] de nature à orienter le portrait du ménestrel Baudouin vers une sorte d'autodérision¹⁰⁸ ». Cet extrait démontre aussi bien le haut degré d'autoréflexivité quant à sa propre *persona* auctoriale dont est capable le poète hainuyer que sa volonté d'enrayer, dans le *Dit des hérauts* du moins, tout mouvement qui le changerait inéluctablement et sans ambiguïté en figure d'autorité.

De fait, une telle figure capable d'incarner la justesse morale semble tout bonnement faire défaut dans le poème. Bien que véhément et intransigeant dans son discours contre les mauvais ménestrels, le *vallet* n'est pas forcément prêt à endosser le

¹⁰⁷ *Ibid.*, note 3, p. 90-91. Le manuscrit *A* offre en outre la variante « moules faire », ce qui indique que l'expression a pu paraître obscure (et peut-être absurde) pour un lecteur médiéval.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 90.

rôle du bon prédicateur délaissé par un « Baudouins de Condé » devenu peleur d'ail autoproclamé. L'autodérision quelque peu désinvolte avec laquelle le narrateur s'exprime pour décrire son métier est en fait accueillie avec bienveillance par son interlocuteur qui répond simplement à cette description : « C'est assés bien, t'en pues passer » (*Hérauts*, v. 182). L'impartialité du discours du *vallet* qui condamne la malhonnêteté jure avec la logique de l'accommodement (« c'est *assés* bien ») dont il fait preuve par ailleurs face aux traits d'esprit du narrateur. Elle contribue à faire basculer pour de bon le *dit* dans une tonalité humoristique. Or, d'un point de vue ontologique et moral, cette tonalité se traduit par l'accumulation de situations conflictuelles opposant des protagonistes partageant une même médiocrité et une tendance analogue à se couvrir de ridicule.

La suite du poème mettra tour à tour en scène la rencontre entre le narrateur et un portier, dans un premier temps, puis un héraut d'armes, dont la fonction principale sera de renvoyer à « Baudouins » cette image péjorative de son occupation déjà développée lors du dialogue avec le *vallet*. Le gardien de la demeure du *preudome* censé héberger Baudouin pour la nuit use d'un vocabulaire semblable à celui qu'employait le *je*-narrateur pour se décrire face au *vallet*. Lorsque Baudouin explique au portier qu'il est « menestreus », au v. 273, son interlocuteur réplique sèchement : « Voire voir, d'estouper les treus » (*Ibid.*, v. 274). Qu'il s'agisse de peler les aulx ou de boucher les trous, l'activité du protagoniste principal n'en finit pas d'être comparée à des occupations ridicules et futiles, en même temps que son appellation de ménestrel ne cesse de lui être refusée.

Baudouin surmontera cependant les diffamations de ce portier en procédant à une attaque en règle de sa nature de « vilain » (*Ibid.*, v. 337), explicitement associée à l'« hidour » de son apparence (*Ibid.*, v. 338). De façon quelque peu étonnante, il sera secondé, dans la critique physiognomonique de son accusateur par nul autre que le *vallet*. Ce dernier s'en prendra lui aussi à laideur du vilain, avant de se lancer dans une diatribe dirigée une fois de plus contre l'ensemble des « Boisteus et estrumeus et borgnes » (*Ibid.*, v. 309) dont l'apparence trahit la mauvaise nature. Mais si le *vallet* semble, malgré son propre caractère « fronchi », sauvegarder un temps l'autorité de ménestrel du narrateur en secondant sa capacité à détecter et à dénoncer la vraie nature des vilains en lisant leur

physique, Baudouin ne tardera pas à remettre en jeu la respectabilité de sa propre parole face au héraut d'armes présent dans la demeure seigneuriale.

Face à ce personnage trop richement vêtu à son goût, le poète déploie un même sens de l'invective gratuite et violente que celui qu'affichait le vilain à son encounter. Après avoir demandé assez abruptement au héraut « Quels hom ieste ? » (*Ibid.*, v. 541), Baudouin accusera assez vite celui qui se proclame « hiraus » (*Ibid.*, v. 543) d'être un imposteur : « Je ne quic pas que hiraus soies » (*Ibid.*, v. 551). Cette ultime remise en cause ontologique du poème (il s'agit de déceler la vraie nature de l'*hom* que le narrateur a face à lui) s'ajoute à une série relativement imposante d'accusations plus ou moins légitimes formulées par les différents protagonistes du texte, qui ont pour objectif central de questionner la capacité de chacun à incarner sans ambiguïté leur fonction et leur nature, que ce soit par les actes, l'apparence physique ou encore l'habillement.

Mais dans ce cas-ci, les indices permettant de juger du bien-fondé ou de l'illégitimité des reproches de Baudouin seront entièrement éclipsés par la violence bouffonesque à laquelle mènera son attaque du héraut. La joute opposant le vilain à Baudouin, par exemple, se soldait par une victoire du ménestrel qui, si elle n'était pas dénuée d'ambiguïté, consacrait au moins la supériorité rhétorique de la parole du ménestrel. Lorsque, après avoir échangé quelques insultes, Baudouin et le héraut d'armes en viennent aux mains, toute l'autorité du ménestrel finit par se résumer à avoir « les puins plus durs que pierre » (*Ibid.*, v. 610), ce qui lui confère une légère supériorité physique sur son adversaire d'un soir. La conclusion du poème, durant laquelle le maître des lieux, « li sires Kanebustin » (*Ibid.*, v. 624) distribue un « wardecors » (*Ibid.*, v. 630) à Baudouin et un « dras de lin » (*Ibid.*, v. 632) au héraut, tend surtout à accentuer le caractère aussi bien dérisoire que trouble des motivations morales à l'origine de la lutte entre les deux personnages. Une même dépendance à la générosité quelque peu aveugle d'un bienfaiteur aristocratique finit par caractériser le héraut et le ménestrel, dont les deux paroles critiques s'annulent tant et si bien qu'elles mènent à un affrontement physique, ridicule et anti-chevaleresque de surcroît, duquel chacun des combattants ne peut sortir que couvert de honte.

Yasmina Foehr-Janssens a bien analysé la manière dont le poème cultivait les effets de symétrie entre le ménestrel et le héraut d'armes, deux artisans de la parole partageant

une même volonté de *dire* les valeurs et l'identité chevaleresque. La médiéviste rappelle à juste titre que le poème, en proposant un double maléfique du ménestrel en la personne du héraut, attire l'attention sur ces « deux pieds d'argile¹⁰⁹ » qui fondent la *persona* auctoriale de Baudouin de Condé que sont la louange et le blâme qu'il pratique tout au long du *Dit des hérauts* aussi bien que dans le reste de son œuvre. L'ambiguïté et l'illisibilité morale dans lesquelles semble être plongé ce *dit* déteignent par conséquent sur la figure de poète de Baudouin ; elles rendent plus apparente son incapacité à incarner des valeurs qu'il n'a cessé par ailleurs de prôner, semant ainsi le doute quant aux assises de son autorité.

D'une certaine manière, cette pièce à teneur autobiographique dans laquelle la *persona* et la respectabilité de l'auteur sont constamment attaquées rappelle le *Jeu du Pèlerin*. Dans cette biobibliographie théâtrale, les personnages du *Jeu de Robin et de Marion* venaient remettre en question la monumentalisation d'Adam de la Halle proposée par le pèlerin. Selon une logique dialogique où la monodie du biographe autorisé cédait la place à la polyphonie des opinions contradictoires et diffamantes, les différents protagonistes du *jeu* peinaient à imposer une vision univoque et exclusivement positive de l'auteur Adam. Ils contribuaient plutôt à brosser un portrait plurivoque du trouvère, que son œuvre même (aussi bien les actions que les productions poétiques) empêchait d'accéder au statut d'*auctor*, garant respectable de la vérité. De même, le « Baudouins de Condé » du *Dit des hérauts* ouvre son œuvre et sa personne à la lecture (auto)biographique, mais il est confronté dans ce processus aux invectives venant de personnages qui lui refusent le simple statut de ménestrel, sans parler de celui – parfaitement inaccessible semble-t-il – d'*auctor*. Loin de se présenter comme une figure de type hagiographique ou de prophète incompris, confronté à l'hostilité de son entourage malgré une connexion à la vérité qu'illustrerait une irréprochabilité morale, Baudouin cultive lui-même cette image de ménestrel quelque peu intéressé, possédant des qualités poétiques incertaines et ayant lui-même un penchant pour le pugilat et l'invective.

Non sans engendrer un certain paradoxe, cette complaisance dans une médiocrité et une ambiguïté « autoparodiques » de la part de l'auteur pourrait bien dissimuler une volonté de sa part, relayée dans la disposition du manuscrit 3142, de renforcer justement

¹⁰⁹ Yasmina Foehr-Janssens, « La voix et le vêtement du héraut... », art. cit., p. 113.

le modèle moral, spirituel et pour ainsi dire auctorial du saint. Il semble avoir échappé aux différents commentateurs que le *Dit des hérauts* évoque, en filigrane mais avec une insistance remarquablement méthodique, l'exemple des saints, dont les noms sans cesse invoqués symbolisent un idéal éthique que la somme des personnages médiocres du *dit* ne parvient pas à atteindre, de même qu'ils possèdent une fonction d'authentification du discours qui incite à la comparaison avec le modèle des *auctores*.

Signe de la systématique du renvoi au modèle hagiographique, on ne compte pas moins de 14 références plus ou moins développées aux saints dans ce poème de 636 vers, soit environ une référence aux 45 vers. Deux de ces allusions hagiographiques sont des renvois explicites à la fonction de patron (d'une cause, d'une activité ou d'un métier) que peut endosser la figure du saint, en l'occurrence saint Julien, qui est « le patron des voyageurs », comme le rappelle Auguste Scheler¹¹⁰. Après s'être entretenu avec Baudouin, le *vallet* porteur de vin lui fait comprendre que son seigneur l'hébergera pour la nuit, comme un signe de la bienveillance de saint Julien à l'égard du narrateur-voyageur :

Tu as dite le patrenostre
Saint Julyen à ce matin.
Soit en roumant u en latin,
Car tu seras bien ostelés
Chiés preudome et aise delés.
Corne en l'ostel saint Julyen, (*Hérauts*, v. 234-239)

C'est avant tout à titre de bienfaiteur surnaturel, dont l'invocation favorise le sort de celui qui la vénère, que saint Julien fait ici son apparition. On remarque au passage que l'extrait pose une équivalence entre le « roumant » et le « latin » comme langue de dialogue avec le saint. Dans un poème qui procède peu ou prou à la remise en question de l'autorité et dans une collection auctoriale manuscrite (celle de Baudouin de Condé) qui fait de la quête du bon et du juste une démarche en grande partie linguistique, cette mise en équation du latin, langue de l'autorité et de la liturgie, et du « roumant » langue d'expression de l'auteur, possède une teneur clairement revendicative. Mais cette aspiration du « roumant » à dialoguer avec la sainteté n'en est pas moins formulée par un personnage dont on a souligné le caractère clair-obscur (le *vallet*), au sein d'un poème qui

¹¹⁰ Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, op. cit., t. I, p. 454.

semble justement vouloir déconstruire les efforts de Baudouin de Condé de se présenter comme un diseur de vérités morales. Si l'on constate une volonté d'accéder à une autorité potentiellement semblable à celle du latin de la part de l'auteur et de la langue dans laquelle cet auteur s'exprime, on remarque également une logique tout aussi forte de remise en question de la légitimité et du caractère réalisable de cette aspiration.

Deux autres références aux saints, et plus particulièrement aux reliques de ces derniers, servent précisément à souligner la distance qui sépare les protagonistes du *Dit des hérauts* de l'étalon moral hagiographique auquel le poème n'a de cesse de les comparer. Dans un de ces deux cas, Baudouin paraît s'exclure de ce groupe d'êtres vils et médiocres qui ne parviennent pas à se hisser au rang de saints. Reprenant son mode d'expression traditionnel qui consiste à illustrer pourquoi « Cis siecles mout diviers devient » (*Ibid.*, v. 530), le poète s'en prend aux hérauts d'armes semblables à celui qu'il rencontre dans la demeure du seigneur, qu'il oppose aux hérauts « De [s]on tans » (*Ibid.*, v. 459). Autrefois, rappelle Baudouin, les hérauts d'armes se satisfaisaient de dons modestes de vêtements de la part des seigneurs qu'ils servaient, affichant dès lors une apparence d'un dépouillement comparable à celle d'un reliquaire :

N'estoient mie bien lanné
Lor drap, ains avoit en lor cotes
Plus de piertruis et d'aligotes,
Qu'il n'ait entour un maistre autel
De reliques. [...] (*Hérauts*, v. 491-494)

Le passage est teinté d'une ironie amusée, et renvoie sans doute à la vénération tactile et superstitieuse des reliques dont Philippe George a rappelé qu'elle engendrait d'innombrables vols de draps d'autels durant la période médiévale¹¹¹. Bien que potentiellement ironique, ce renvoi textuel aux reliques n'en dresse pas moins un parallèle entre les hérauts du « temps » de Baudouin, faisant preuve d'un désir d'humilité proche de celui des saints, et le héraut bien trop richement vêtu avec lequel le poète-narrateur en viendra aux poings.

La critique, cependant, ne saurait être exclusivement destinée aux autres. Sur un mode résolument plus critique, l'autre référence à des reliques intègre l'auteur-narrateur

¹¹¹ Philippe George, « Définition et fonction d'un trésor d'église », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, vol. 9, 2005 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/cem/719> Consulté le 5 août 2019.

du *Dit des hérauts* dans la communauté des individus qui ne sauraient soutenir la comparaison avec des figures de saints. Il s'agit en fait d'une métaphore filée par Baudouin lui-même, qui use du vocabulaire liturgique pour décrire les préparatifs du repas qu'il s'apprête à savourer chez le seigneur. Une fois arrivé, en compagnie du *vallet*, à la porte du château, le *je*-narrateur laisse se déployer son imaginaire et son vocabulaire quelque peu blasphématoires au son du « pestiel » qui « tresnote » :

Ajue Diu, di je, quel note !
C'est bons signes de ma promesse ;
Li keus a sounée se messe.
Dieus, quel cloce, Dieus, quel batiel !
Ki ore euïst en un platiel
Un peu des reliques ce prestre
Por aourer, poroit il estre
Plus digne relique à baisier
Por mal de likeur apaisier ?
Nenil voir, n'est tele relique ;
Et car fust ore en Salenique
Cius vilains et je laiens fuisse ! (*Hérauts*, v. 252-263)

La « relique » renvoie ici à l'objet magico-religieux doté d'un pouvoir de guérison, son emploi dans un contexte prosaïque a pour effet immédiat de rappeler (en provoquant potentiellement le sourire, voire le rire) le contraste entre les registres dans lesquels évoluent la figure du saint, d'une part, et celle du ménestrel-narrateur obsédé par sa faim, d'autre part.

Tout en continuant de souligner cette même distance qui sépare les protagonistes de la sainteté, la majorité des références hagiographiques insérées dans le *Dit des hérauts* alimentent avant tout une réflexion d'ordre rhétorique sur la fonction-auteur et sur la fabrique de l'autorité. À dix reprises, l'invocation d'un nom de saint semble surtout servir à ponctuer la parole des personnages en la plaçant sous l'autorité d'un patronyme possédant un fort pouvoir d'évocation. La forme la plus récurrente (7 occurrences) est ainsi l'exclamation au discours direct, conçue selon le modèle : « par saint *untel* » (« Par Saint Nicolas », v. 38 ; « par saint Jaque le martir », v. 53 ; « par saint Piere de Hasnon », v. 172 ; « par saint Martin », v. 283, qui devient en fait « Saint Fremmin » dans ce manuscrit ; « par saint Thumas ! », v. 307 ; « par sainte Elaine ! », v. 401 ; « par saint Andriu l'Escot », v. 429). Les trois autres occurrences offrent une variation de ce modèle,

soit en n'utilisant pas la préposition *par* (« sainte Marie », *Ibid.*, v. 297), soit en proposant une formulation au discours indirect (« li sires jura saint Piere », *Ibid.*, v. 609), soit enfin en substituant à *par* une périphrase équivalente signifiant que le locuteur s'en remet à l'autorité du saint qu'il invoque (« Foi que doi le biau cors Saint-Gille », *Ibid.*, v. 554). Exclusif à cette pièce au sein de l'œuvre de Baudouin (aussi bien celle rassemblée dans le *codex* Arsenal 3142 que dans la totalité des *dits* attribués au poète par Auguste Scheler), cet usage est trop intempestif et trop systématique pour qu'il ne s'agisse que d'une accumulation de chevilles dénuées de signification.

D'une part, le choix même des patronymes a ici une certaine importance, comme a pu le souligner ponctuellement Auguste Scheler, notamment au sujet de la « signature » de Baudouin de Condé : « Jou, par saint Piere de Hasnon, / J'ai non Bauduins de Condé. » (*Ibid.*, v. 172-173) ». Selon l'éditeur du poème, « le village de Hasnon étant situé dans le voisinage de Valenciennes¹¹² », on pourrait interpréter ce passage comme un indice autobiographique sur la ville d'origine du poète hainuyer. Qu'on choisisse ou non d'appuyer cette thèse, il est possible que l'auteur-narrateur, qui affiche par ailleurs un désir de conférer à son énonciation une certaine dose de référentialité, renvoie dans ce cas-ci à un lieu qui s'inscrit dans son environnement géographique véritable. Plus généralement, comme on a pu l'observer pour saint Julien, c'est à titre de patron d'une cause précise que le saint peut être invoqué. Il en va ainsi du renvoi à saint Gilles, le patron des mendiants, auquel le narrateur s'en remet lorsqu'il doute de l'identité du héraut d'armes :

« Je ne quic pas que hiraus soies.
Vois chi Taoust, car va, si soies
Les blés, acate une faucille ;
Foi que doi le biau cors Saint-Gille,
Bien iès adoubés à cel oes. » (*Ibid.*, v. 551-555)

La mention de Gilles survient précisément après le commentaire, analysé précédemment, sur la manière dont les habits des anciens hérauts ressemblaient aux draps entourant des reliques. Trop richement vêtu, le héraut nouveau genre s'éloigne du modèle hagiographique, ce que la référence au patron des mendiants tend à exacerber.

¹¹² Auguste Scheler, « Introduction », dans *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, *op. cit.*, t. I, p. XI.

Si l'on s'extrait de ces lectures « référentielles » qui font du nom du saint un indice géographique ou qui se concentrent sur les attributs symboliques du personnage cité afin de voir de quelle manière ces attributs prennent sens dans la diégèse, il est également possible de déceler la fonction davantage « structurelle », rhétorique que revêtent les références hagiographiques, surtout si ces dernières sont envisagées dans leur totalité. Une variante portant sur un nom de saint dans le manuscrit Arsenal 3142 encourage par exemple à emprunter cette voie herméneutique. Lorsque le portier refuse de croire que Baudouin est ménestrel, il ponctue son accusation d'un renvoi à saint Martin dans le manuscrit de référence d'Auguste Scheler :

Tu sambles mius porteur de buisso
U carretiers, par saint Martin,
Que menestreus ; va ton chemin ! (*Ibid.*, v. 282-284)

Dans le *codex* Arsenal 3142, « saint Martin » devient « saint Fremmin ». Également présente dans le manuscrit de Bruxelles sous la forme « saint Fremin », cette variante pourrait être un renvoi à saint Firmin d'Amiens, patron de Navarre parfois présenté comme le protecteur des boulangers, des bourreliers et autres corporations d'artisans. Mais ce changement de nom intéresse moins dans le cadre de cette étude que le pouvoir évocateur rhétorique que met à nu la variante onomastique. Qu'il s'agisse de saint Martin ou de saint Firmin, le patronyme hagiographique fonctionne avant tout comme un garant de l'autorité de la parole du locuteur. Dans une logique de persuasion rhétorique, le nom du saint est employé pour consolider la véracité d'un discours, accusateur en l'occurrence.

De fait, on peut déduire de cet emploi rhétorique des patronymes hagiographiques des éléments constitutifs de la théorie auctoriale à l'œuvre dans la section consacrée à Baudouin de Condé dans le manuscrit Arsenal 3142. D'une part, le nom du saint possède (au moins en partie) des similitudes avec le nom de l'*auctor*, notamment tel qu'il est employé par un poète tel qu'Alard de Cambrai dans une autre partie du recueil, qui ne distingue pas véritablement les moralités d'un saint Paul de celles d'un TERENCE, par exemple. Dans le *Dit des hérauts*, l'invocation du nom du saint sert en effet à donner le poids de son autorité aux accusations et aux lectures morales, par exemple, des protagonistes.

Or toute l'ambiguïté de cet usage intempestif des noms de saints réside dans le fait que les personnages du *Dit des hérauts* ne parviennent pas à se connecter véritablement à cette vérité à laquelle ils aspirent et dont les patronymes hagiographiques sont le symbole. En premier lieu, c'est « Bauduins de Condé », à la fois auteur protagoniste de cette autobiographie en tous points opposée à l'hagiographie, qui souffre de cette comparaison entre les personnages du *dit* et les illustres individus dont le nom est gage d'autorité. On se souvient que dans le *Dit du gardecors*, le narrateur s'en remettait à l'autorité du « faiseur » et « diseur » du poème selon une formulation introduite par la préposition *par* semblable à celles qu'on trouve pour les saints dans le *Dit des hérauts* : « Ce vous di je de par celui / Ki ce conte fist et dita, » (*Gardecors*, v. 12-13). Mais dans le poème « autobiographique » de Baudouin, tout semble être mis en place pour que le nom du ménestrel n'atteigne jamais cette puissance persuasive qui est, de fait, réservée aux patronymes de saints.

Comme une sorte d'anti-biobibliographie, ou encore une anti-hagiographie, le *Dit des hérauts* serait le récit d'un impossible accès au statut d'*auctor* et/ou de saint par l'auteur Baudouin de Condé, condamné par ses propres ambiguïtés morales et les invectives de ses interlocuteurs féroces qui empêchent sa parole d'atteindre une indestructible et monumentale respectabilité. Au sein d'une section du recueil consacrée à l'œuvre poétique du ménestrel hainuyer, ce texte aux accents parodiques revêt une signification plus qu'ambivalente, puisqu'il a pour effet de déconstruire le processus de monumentalisation et d'autorisation de sa figure auctoriale entrepris par le *codex*. En ce sens, la logique ludique, critique et *diverse* du manuscrit l'emporterait sur la pieuse autorité de certains des *dits* de Baudouin de Condé ; elle insisterait au contraire sur les failles et la caractère problématique de cette figure de ménestrel, dont le discours moralisateur pouvait pourtant laisser croire qu'elle était digne d'aspirer à transmettre sans ambiguïté la vérité de Dieu.

L'autorité du roi Arthur

Un indice iconographique vient d'ailleurs suggérer de manière aussi subreptice que surprenante (pour un lecteur moderne, du moins) que le recueil cherche à inscrire Baudouin dans la même famille littéraire et auctoriale qu'Adenet le Roi et les romanciers

tels que Chrétien de Troyes auquel l'auteur du *Cléomadès* faisait allusion dans son œuvre. Sans jamais le nommer directement, le *codex* paraît en fait ériger l'auteur du *Conte du Graal* et l'univers romanesque qu'il représente en autorités qui fondent de façon souterraine, anonyme mais paradoxalement évidente le discours du ménestrel Baudouin de Condé.

Pour favoriser cette lecture, l'illustration, propre à ce manuscrit¹¹³, qui ouvre le *Dit des hérauts* au folio 316v, ne représente pas une quelconque scène du poème, mais lance un signal visuel fort et sans doute aisément identifiable pour un public médiéval. On y voit, près d'un arbre, un roi à cheval, muni d'un écu et d'une lance, suivi de près par une assemblée d'individus allant à pied. L'héraldique de l'écu est aisément identifiable : d'azur à trois couronnes d'or. Cette miniature, qui se situe après la rubrique, est clairement associée au *Dit des hérauts*. Mais on peine à comprendre le lien entre cette figure de monarque et le contenu du poème, dans lequel ne figure aucun roi chevauchant. La seule connexion avec le texte devient alors la présence de ce symbole héraldique, puisqu'il s'agit après tout d'un dit sur les hérauts d'armes, dont la fonction est justement d'interpréter la signification des armoiries. Avec cette enluminure, le lectorat est appelé à dupliquer l'acte herméneutique du *hiraus*.

Quel est, dès lors, le sens de ces armes si clairement représentées ? La possibilité qu'il s'agisse d'un armorial historique et véritable doit être évoquée, puisque les rois de Suède, notamment, utiliseront dès la fin du Moyen Âge les trois couronnes d'or sur fond d'azur pour symboliser leur lignée¹¹⁴. Cependant, le contexte littéraire dans lequel cette illustration apparaît tend à favoriser l'hypothèse selon laquelle ce ne serait nul autre que le roi Arthur qui serait ici représenté. Michel Pastoureau a rappelé la vogue qui, dès la fin du XII^e siècle, consistait à conférer aux personnages de romans arthuriens des armoiries relativement stables :

Comme beaucoup de personnages légendaires, les héros des romans arthuriens furent dotés très tôt d'armoiries. Dans les œuvres de la fin du

¹¹³ Il s'agit en fait de la seule illustration propre à ce poème, qui ne fait l'objet d'aucune enluminure dans les autres recueils où il a été conservé, soit le Bruxelles, KBR 09411-26 (fol. 134v-138v) ; le BnF fr. 1446 (fol. 122r-127r) et le manuscrit 3524 de la bibliothèque de l'Arsernal (fol. 18r-23v).

¹¹⁴ Datant du XIII^e siècle, les attestations les plus anciennes des armes de Suède représentent trois couronnes, qu'elles combinent cependant à une figure de lion. Voir l'article « Riksvapnet, Svenska », dans Theodor Westrin, (dir.) *Nordisk Familjebok, Konversationslexikon och realencyklopedi*, 23 RETZIUS - RYSSLAND, Stockholm, Nordisk familjeboks förlags, 1916, p. 398.

XII^e siècle et du début du XIII^e siècle, les auteurs blasonnent déjà leurs armes et s'efforcent, à l'intérieur d'une même œuvre, de toujours donner au même personnage les mêmes armoiries. Certaines, comme celles de Lancelot, de Gauvain, de Galaad, tendent à se stabiliser d'une œuvre à l'autre et peu à peu se met en place une sorte de système héraldique arthurien, caricature du système héraldique véritable, qui s'étend des textes aux documents figurés, notamment les miniatures.¹¹⁵

Utilisée comme un mode d'identification des bienfaitrices d'Adenet le Roi dès l'ouverture du recueil Arsenal 3142, décrite pour son importance grandissante dans le *Dit des héraults*, la « science héraldique¹¹⁶ », véritable phénomène de masse en ce XIII^e siècle finissant, a donc engendré une culture des blasons arthuriens certes fictionnelle, mais néanmoins stable. Comme le résume Michel Pastoureau, cette culture a attribué au roi Arthur les armes du personnage représenté au début du *Dit des héraults* dans le recueil : « Jusqu'au milieu du XIV^e siècle, Arthur a porté pour armes d'azur [...] à trois (quelquefois deux) couronnes d'or¹¹⁷ ». Daté de la fin du XIII^e siècle, le *codex* 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal s'inscrirait donc dans la tradition héraldique de son époque en représentant ce personnage qui, à n'en pas douter, peut être identifié au roi légendaire des Bretons.

Une telle référence arthurienne donne-t-elle un autre sens au *Dit des héraults* qu'elle introduit ? Plus encore, dans une pièce à ce point préoccupée par la question de la construction de figures d'autorité et d'auteurs, peut-on tirer de cette illustration des enseignements sur une potentielle représentation auctoriale qu'elle véhiculerait ?

Prise dans le contexte du *dit* lui-même, l'enluminure peut d'abord être vue comme une sorte de duplication des jugements de valeur et des effets de symétrie avec la personne du héraut d'armes contenus dans le poème. Pour citer une fois de plus l'étude de Yasmina Foehr-Janssens, la parole du héraut fonctionne au sein de la pièce comme une sorte de double inversé de celle du ménestrel Baudouin de Condé. Un même rapport à la langue, une même dépendance à la générosité des seigneurs mais aussi un même goût pour l'invective et une incapacité somme toute analogue à incarner les justes valeurs morales font des deux personnages des sortes de jumeaux ennemis. Le discours, le métier

¹¹⁵ Michel Pastoureau, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Le Léopard d'Or, 1983, p. 12.

¹¹⁶ Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, op. cit., t. I, p. 449.

¹¹⁷ Michel Pastoureau, *Armorial...*, op. cit., p. 47.

et la *persona* du héraut reflètent ainsi en grande partie ceux du ménestrel. Or, de fait, l'enluminure donne au savoir héraldique véhiculé par le *hiraus* une signification aussi bien fictive que romanesque, puisque c'est un faux armorial, celui du roi Arthur, qui est représenté pour illustrer le poème. En tant que double de la figure de l'auteur, le héraut produit donc une parole qui débouche, dans le manuscrit, sur l'univers des fables du roi Arthur. Avec tout ce que cela peut contenir d'ambivalence, son autorité est intimement liée à la sphère du romanesque arthurien.

Parce qu'il est mis en comparaison avec la figure du héraut dans le *dit*, l'auteur Baudouin de Condé est directement concerné par cette contamination de la parole d'autorité par le roman, lui dont on ne sait s'il prie saint Julien « en roumant u en latin » (*Hérauts*, v. 236). D'ailleurs, l'intrusion iconographique du roi Arthur dans la section consacrée à Baudouin de Condé pourrait bien fonctionner aussi comme un appel au réexamen de son corpus de *dits*, qui cultive en fait une proximité certaine avec les romans arthuriens. On relève ainsi une référence succincte mais néanmoins éloquente à « Artus » dans la *Voie de Tunis*, érigé en symbole d'un âge d'or chevaleresque et moral désormais révolu :

Car cil qui orent les hauteces
Et les honors jadis tenir,
S'en soloient bien maintenir,
Car biel en vivoient et gent.
Si que mius en ert mainte gent.
Cil s'asentoient as viertus,
Ausi con fist li rois Artus,
Qui fu larges et despendans (*Tunis*, v. 122-129)

Vanté pour sa largesse (*Ibid.*, v. 130), le roi des Bretons devient dans le passage l'incarnation de cette chevalerie idéale dont Baudouin de Condé se veut le chantre, et que la déchéance du *siècle* a anéantie. Il est intéressant de constater que l'éloge d'Arthur intervient alors même que le narrateur se lamente sur les défaites militaires véritables enregistrées par les Chrétiens lors de l'expédition de Tunis¹¹⁸ (« Piert on la tiere d'outre-mer », *Ibid.*, v. 142). Selon un mécanisme de valorisation du fictionnel, c'est donc le roi

¹¹⁸ Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, op. cit., t. I, p. 379.

légendaire et romanesque qui est ici employé comme l'étalon moral d'une chevalerie véritable qui, elle, est en pleine décadence.

Si le *Dit de Tunis* explore la possibilité qu'un héros romanesque puisse servir d'exemple moral, un autre *dit* du poète hainuyer paraît quant à lui hisser un auteur de romans, Chrétien de Troyes, au rang de modèle auctorial dont la parole est digne d'être citée et prise en exemple. Le *Dit du bachelier* reprend ainsi dans son prologue un aphorisme sur les bienfaits de la prise de parole qui n'est pas sans posséder une certaine résonnance intertextuelle :

J'ai maintes fois oï retraire
C'ausi bien se puet on trop taire
Que trop parler, ch'avient souvent (*Bachelier*, v. 1-3)

La formulation est très proche de, pour ne pas dire identique à la célèbre mise en garde du narrateur du *Conte du Graal*, alors que Perceval reste coi devant le cortège du Graal :

Por che que j'ai oï retraire
Qu'ausi bien se puet on trop taire
Com trop parler a la foie[e] (*Conte du Graal*, éd. Keith Busby, v. 3249-3251)

Le proverbe 1542 répertorié par Joseph Morawski, « On se puet trop teire »¹¹⁹ peut à la rigueur laisser supposer que Baudouin de Condé ne cite pas Chrétien de Troyes ici, même si, tout comme ce dernier, Baudouin oppose la parole rare à la volubilité. Mais comme on le démontrera à présent, il est très probable que le poète hainuyer renvoie directement au roman du clerc champenois, dont le *Dit du bachelier* est d'ailleurs une sorte de réécriture « universalisée ».

Ce poème, que l'auteur nomme de façon plutôt éloquente le *contes dou baceler* (*Bachelier*, v. 31), supposant dès lors un certain rapport à la narrativité, raconte en effet en des termes universaux le lent apprentissage, allant du maniement des armes à la participation aux tournois, qui doit conduire le bachelier d'armes à mériter le « haut non » de « preudome » (*Bachelier*, v. 362-363). Adressé à l'ensemble de la communauté des futurs chevaliers, le *Dit du bachelier* accompagne par le discours pédagogique les étapes formatrices menant un jeune homme à investir l'une des facettes les plus importante de son identité, la *preudomie*, conçue comme un idéal nominal, le « haut non », à atteindre et

¹¹⁹ Joseph Morawski (éd.), *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Édouard Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925.

à habiter par le mérite. *Bildungsroman* chevaleresque, le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes raconte lui aussi l'accès progressif, suite à une série d'épreuves, d'un jeune homme à son identité, qui en l'occurrence est son nom propre, Perceval, ainsi que son surnom « li chaïtis » (*Conte du Graal*, éd. Keith Busby, v. 3582). Si la voie narrative empruntée par Chrétien de Troyes mène au particulier tandis que celle de Baudouin se traduit en une quête de l'universel, on constate une structure commune dans ces deux récits de l'identité chevaleresque.

En outre, le passage du *Conte du Graal* dans lequel Perceval n'est encore qu'un *valet* anonyme et qu'il est formé par le *prodon* (dont on saura plus tard qu'il se nomme Gornemant, au v. 1548 : « Gornemans de Gorhaut ai non ») revêt cette signification universelle caractéristique du *Dit du bachelier*, qui met en scène « tous » les bacheliers, et non « ce bachelier-ci ». L'apprentissage du *nice* est également le prétexte pour le narrateur de se livrer à une réflexion générale sur les pouvoirs combinés et interdépendants du *cuers* et de *nature* qui pourrait en l'état être reprise dans un *dit* de Baudouin de Condé :

Lors le fist li preudom monter,
Et il comencha a porter
Si a droit la lance et l'escu
Com s'il eüst toz jors veschu
En tornoiemens et en guerres
Et alé par toutes les terres
Querant bataille et aventure ;
Car il li venoit de nature,
Et quant nature li aprent
Et li cuers del tot i entent,
Ne li puet estre rien grevaine
La ou nature et cuers se paine. (*Conte du Graal*, éd. Keith Busby, v. 1472-1484)

C'est d'ailleurs en des termes très semblables que Baudouin s'exprime pour inciter le « frans hom » universel à combiner, lors de son apprentissage, les pouvoirs de « cuers et nature » :

Li frans hom, quant de cuer s'i prent ;
Et nature qui li aprent
Li fait assez plus tost venir;
Car on voit [souvent] avenir,
Là où cuers et nature entendent,
Adiès viennent [à ce qu'il tendent], (*Bachelier*, v. 67-72)

Face à cette similitude dans les thèmes, les structures et les formulations, pourrait-on supposer que le *Dit du bachelier* a voulu extraire du *Conte du Graal* les éléments pédagogiques et didactiques nécessaires à l'élaboration d'une morale chevaleresque générale, dépouillée en grande partie du contenu romanesque dans lequel elle puise par ailleurs ?

Le caractère problématique d'une telle mise en parallèle vient du fait que Baudouin ne cite pas directement Chrétien de Troyes, mais qu'il renvoie plutôt à un savoir universel probablement antérieur à l'œuvre du clerc champenois, ou qu'il possède une autonomie par rapport à cette œuvre. Absente du manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal et propre au manuscrit de Turin, aujourd'hui disparu, une référence directe à Perceval située dans le *Dit du manteau d'honneur* témoigne du fait que certains lecteurs pouvaient songer à l'œuvre de Chrétien à la lecture de celle de Baudouin. « Ensi est preudom coneüs. / Par non qui plus ceurt que chevaus. » (*Manteau d'honneur*, v. 156-157) devenait, dans le manuscrit de Turin *T* : « Ensi est preudom coneüs, / Par non, si con fu Perchevaus », une variante qui procède à une comparaison succincte mais néanmoins claire entre l'un des thèmes chers à Baudouin de Condé (le nom de *preudom*) et l'histoire de Perceval.

S'il s'agissait bel et bien d'un choix de la part de Baudouin ou des concepteurs du recueil de ne pas citer nommément Chrétien de Troyes dans le *Dit du bachelier*, cette omission du nom du clerc champenois serait emblématique d'un rapport incertain à l'autorité du genre romanesque et de son plus fier représentant. Déjà « pastiché » indirectement par Adenet le Roi qui reprenait la formulation bibliographique du prologue de *Cligès*, Chrétien de Troyes et l'univers arthurien semblent être convoqués par le programme iconographique et par la reprise de certaines de ses formulations proverbiales, que Baudouin de Condé utilise à l'occasion comme des *auctoritates* servant à ancrer le prologue de son *Dit du bachelier* dans une sagesse aphoristique. Cette ambivalence vis-à-vis de l'autorité du clerc champenois résume et reflète l'ambivalence que cultive le recueil dans la section consacrée à Baudouin de Condé. Selon une logique du clair-obscur, l'auteur hainuyer y est présenté comme l'ambassadeur d'impératifs moraux qu'il est incapable d'incarner tout à fait. Non sans ironie, l'œuvre de Baudouin de Condé évoque alors la possibilité de trouver dans le genre romanesque, chez les personnages

(Arthur) et les auteurs (Chrétien de Troyes) qui le symbolisent les fondements d'une morale chevaleresque et herméneutique qu'il tente de mettre en place. Par un ultime effet de mise à distance critique, un tel mécanisme s'observe au sein d'un manuscrit qui, il convient de le rappeler, tente de par ailleurs de donner la stature auctoriale à un romancier, Adenet le Roi, qui se vante de la *diversité* de sa matière et qui revendique comme principale modèle auctorial Virgile, changé pour l'occasion en figure d'enchanteur.

Au sein de la collection de Baudouin de Condé, on observe cette même intention de conférer à la figure de l'auteur un certain degré de ductilité, tout comme on peut relever une volonté de repenser les modèles d'autorités légués par la culture livresque latine, tels l'*auctor* aussi bien que l'évidence des rapports entre l'auteur et la vérité que de tels modèles sont censés relayer. Dans la section de Baudouin comme dans le reste du recueil, cette déconstruction de l'auteur et de l'autorité passe par un recours au biographique. Autoportrait narratif volontairement dérisoire, le *Dit des hérauts* souligne complaisamment les failles de l'autorité de Baudouin de Condé, la faisant contraster avec celle de figures bien plus respectables, les saints, et l'associant subrepticement aux romans arthuriens et à Chrétien de Troyes, dont la capacité à être changé en *auctor* produisant une parole digne de foi est mise en scène par l'entremise d'allusions plus ou moins secrètes. Dans le recueil, le genre romanesque et son rapport particulier à la vérité ainsi qu'à l'autorité sont non seulement mis en scène, mais ils font l'objet d'une véritable revendication poétique. Contrairement à ce qu'on observait dans le contexte anglo-normand, par exemple, les concepteurs du manuscrit ne cherchent pas à dissimuler ni à allégoriser à outrance la littérature et les auteurs de langue d'oïl dans le but d'*amender* un public aristocratique trop friand de fables arthuriennes. Au contraire, il s'agit plutôt de concevoir la manière dont ces fables possèdent une légitimité, sans jamais prétendre déguiser son contenu ambivalent, ni métamorphoser les poètes qui la représente en des figures d'*auctores* antiques qu'ils ne sont pas. L'ambiguïté surprenante de la *persona* et de l'œuvre de Baudouin de Condé, ménestrel à la parole respectable mais aux actions faillibles et aux influences romanesques, le démontre de façon particulièrement saisissante.

La mort de l'auctor : les *Proverbes Seneke le philosophe*

Selon une mécanique répétitive et insistante servant à rappeler une fois de plus la centralité de la biobibliographie dans le *codex*, ainsi que la volonté des éditeurs d'interroger et de détourner les codes de cette dernière, le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal se clôt sur une ultime réinterprétation du modèle de la biographie d'auctor. Concluant la réflexion de la section Baudouin de Condé à laquelle elle succède, la deuxième colonne du folio 320r introduit la dernière pièce consignée dans le recueil, les *Proverbes Seneke le philosophe*¹²⁰, par une illustration 9 UR représentant l'auteur, ainsi que d'une brève description de la vie et des œuvres du philosophe romain¹²¹. D'après les recherches de Marguerite Oswald, le texte biobibliographique qui ouvre les *Proverbes* serait une traduction latine d'un extrait du *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, qui cite parmi ses sources le *De viris illustribus*, dont nous avons vu qu'il intégrait Sénèque au panthéon des hommes chrétiens illustres¹²². La miniature, quant à elle, propose une scène assez identique à celles qui introduisent ce recueil de proverbes dans les autres manuscrits¹²³. Toutefois, cette biographie et cette illustration possèdent une fonction et une signification propre au contexte du manuscrit 3142, dont ils prolongent les méditations critiques sur les soubassements de l'autorité de l'auctor. Destinés à introduire le poème qui se présente comme un recueil de sentences et d'aphorismes attribués à Sénèque, cette biographie et ce « portrait d'auteur » peuvent être interprétés comme un écho de l'intention éditoriale qui a gouverné la confection de l'ensemble du *codex*. Outre le désir de relayer au public la sagesse aphoristique d'un auctor latin christianisé par l'entremise de sa (pseudo-)correspondance avec saint Paul

¹²⁰ Édition de référence : Marguerite Oswald, « Les Enseignement Sénèque (Premier article) », *Romania*, t. XC, n° 357, 1969, p. 31-78 ; « Les Enseignement Sénèque (Deuxième article) », *Romania*, t. XC, n° 358, 1969, p. 202-241 et « Les Enseignement Sénèque. Note additionnelle », *Romania*, t. XCI, n° 361, 1970, p. 106-113. Voir aussi Ernstpeter Ruhe, *Les Proverbes Seneke le philosophe. Zur Wirkungsgeschichte des Speculum historiale von Vinzenz von Beauvais und der Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, Munich, Max Hueber Verlag, 1969.

¹²¹ Ce texte est commun à tous les manuscrits signalés par Marguerite Oswald ; les variantes du manuscrit 3142 (sigle de Marguerite Oswald : *W* ; sigle d'Ernstpeter Ruhe : *S*) sont données dans l'apparat critique de l'édition. Voir Marguerite Oswald, « Les Enseignement Sénèque (Premier article) », art. cit., p. 53-54.

¹²² Pour un examen des sources du texte des *Proverbes*, voir Ernstpeter Ruhe, *Les Proverbes Seneke le philosophe*, op. cit., p. 12-37. Sur l'influence exacte du *De viris illustribus* en tant que modèle de Vincent de Beauvais, voir p. 32-33. Sur la biobibliographie de Sénèque dans le *De viris illustribus*, voir *supra*, chapitre 2, p. 349.

¹²³ Ernstpeter Ruhe, *Les Proverbes Seneke le philosophe*, op. cit., p. 70-71.

(ce qui rappelle la démarche d'Alard de Cambrai)¹²⁴, on décèle les traces de cette même remise en cause de la figure de l'*auctor* et de l'autorité présente dans le reste du manuscrit 3142. Prenant ici la forme d'une « mise à mort de l'auteur¹²⁵ », pour reprendre la formulation d'Olivier Collet et Wagih Azzam, commandée par nul autre que l'ancien disciple de Sénèque, l'empereur romain Néron. En guise de conclusion à ce chapitre, nous verrons comment cette mise à mort opère un renversement du rapport d'autorité liant l'élève à son maître, ou encore le modèle auctorial à son émule, tout en soulignant une fois encore la grande fragilité de l'autorité de l'*auctor*, ainsi que sa dépendance au pouvoir des patrons aristocratiques qui commanditent ses œuvres.

Comme nous l'avons vu, le programme iconographique du recueil établit des parallèles entre les figures de monarques, notamment celles des commanditaires de *Cléomadès* (des femmes), et les figures d'auteurs couronnés, tels les rois bibliques Salomon et David, mais aussi le ménestrel Adenet le Roi. Or la miniature qui introduit les *Proverbes* rompt avec cette logique. L'empereur Néron y est le seul personnage représenté avec une couronne, tout comme il est le seul protagoniste de la scène qui soit représenté en position d'autorité. Un sceptre à la main et le doigt tendu d'une façon qui n'est pas sans rappeler le geste du prédicateur propre aux portraits de philosophes du *Livre de moralités*, Néron ordonne la mise à mort de Sénèque, représenté nu et tenu dans une cuve par deux serviteurs. Tout en reprenant les codes et le langage développés dans les autres illustrations qui parcourent le recueil, cette miniature paraît donc dissiper toute illusion quant au véritable pouvoir « monarchique » de l'auteur. À la manière d'Adenet le Roi, un poète peut certes se proclamer roi au sein d'un manuscrit qui le met à l'honneur et qui confère à sa figure des proportions monumentales. Mais comme la miniature semble le suggérer en peignant Sénèque dépouillé de ses vêtements et dans une position d'extrême vulnérabilité, une telle proclamation est en grande partie illusoire, et n'est que le reflet carnavalesque du véritable pouvoir détenu par les rois et par les empereurs.

Les premières lignes de la biographie du philosophe romain qui sert d'introduction aux *Proverbes* insistent sur ce point tout en développant l'idée du renversement du rapport hiérarchique qui unit la figure de l'auteur, associée ici à celle du maître, au

¹²⁴ Le texte insiste sur cet échange épistolaire : « Il fu moult acointes saint Pol et li envia maintes epistles ». Cf. « Les *Enseignement Sénèque* (Premier article) », art. cit., p. 53.

¹²⁵ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 228.

disciple censé recevoir et appliquer ses recommandations morales. Ce mécanisme d'inversion est perceptible dès la phrase d'ouverture, puisque la notice biographique s'ouvre sur la mort de Sénèque, ordonnée par Néron :

[Noirons fist morir Seneke son maistre] a pou d'ochoison. Car il le vit [.i. jour venir] devant lui et [si] li souvint des batures [que li] avoit [fait en s'enfance] com cil qui ses maistres [avoit esté]. Il en fu si espris d'ire [qu'il li dist qu'il le convenoit] morir. (fol. 320rb)¹²⁶

La condamnation à mort du philosophe est présentée en premier lieu comme une vengeance, c'est-à-dire comme la rétribution symétrique d'une brutalité par une autre. Suivant une théorie minimale mais néanmoins perceptible du pouvoir et de l'autorité, le processus d'apprentissage et d'enseignement est directement présenté comme la conséquence d'une violence originelle, celle des « batures » de Sénèque reçues par Néron durant son enfance. En répliquant aux coups de son ancien précepteur une fois devenu empereur, Néron ne fait pas seulement acte de cruauté, il souligne surtout en la dédoublant l'une des composantes structurelles de l'autorité du maître et de ses enseignements. Cette stratégie rappelle la manière dont la présentation du poème d'Alard de Cambrai dans le recueil 3142 de l'Arsenal mettait à nu le pouvoir rhétorique de l'*auteur*, fonction persuasive dont la simple mention était censée susciter l'adhésion du lecteur-auditeur. Dans le cas de cette biographie de Sénèque placée en fin de *codex*, l'autorité de l'*auctor* est plutôt représentée en sa qualité de pouvoir brut qui repose en partie sur l'utilisation d'une violence physique qui peut se changer, à terme, en une violence politico-juridique. L'enseignement est dès lors double. On comprend que le pouvoir de l'*auctor* et celui de son patron aristocratique (Néron, en l'occurrence) sont semblables, pour ne pas dire identiques, puisqu'ils sont fondés sur une même brutalité physique. Pourtant, la puissance de l'*auctor* est présentée dans ce passage comme étant extrêmement réduite, voire illusoire, puisqu'entièrement soumise à la volonté du monarque, ultime détenteur de la puissance politique qui peut disposer de la vie de l'auteur.

Cette mise à nu (illustrée de façon littérale dans la miniature) de l'impuissance de l'*auctor* a pour effet de créer une brèche dans laquelle peuvent s'engouffrer des figures

¹²⁶ « Les Enseignement Sénèque (Premier article) », art. cit., p. 53.

de poètes contemporaines de la confection du manuscrit 3142 de l’Arsenal et désireuses de mettre en scène leur propre auctorialité. En d’autres termes, proclamer la faiblesse de la figure de l’*auctor* rend plus aisé le processus de réappropriation de son pouvoir (désormais décrit comme étant vain et réduit) par des auteurs du XIII^e siècle tels qu’Adenet le Roi. À cet égard, ne pourrait-on pas voir dans la figure monarchique représentée dans la miniature un double de la figure d’Adenet, qui mettrait alors symboliquement à mort l’*auctor* Sénèque dont il cherche à prendre la place ? Dans un recueil qui ne cesse d’invoquer pour mieux le déconstruire l’exemple illustre des philosophes, ou d’un *auctor* tel que Virgile, cette condamnation à mort de l’*auctor* fait en tout cas office de manifeste. Sous couvert de la révolte de l’élève face à son maître, elle annonce également la possibilité qu’une jeune génération d’auteurs vernaculaires puisse renverser – grâce au soutien d’une nouvelle élite aristocratique capable d’investir l’univers de l’écriture – le rapport hiérarchique avec les *auctores* qui leur ont servi de modèles. Le reste du manuscrit le confirme, en mettant à l’honneur les œuvres de Baudouin de Condé, mais aussi de Jean Bodel, du Reclus de Molliens et de Marie de France, figures de poètes « autorisées » par le programme iconographique et le péri-texte du *codex*.

Par ailleurs, à cette inversion de la hiérarchie entre maître et élève, ainsi qu’entre anciens et nouveaux auteurs, s’ajoute enfin, dans cette notice biographique, un renversement herméneutique et moral qui fait de la mort, et non plus de la vie, l’élément central et fédérateur de l’œuvre d’un auteur. Ce court texte met en effet l’accent sur la manière qu’a eue le philosophe de mourir. La biographie s’ouvre en effet tout d’abord sur l’exécution de Sénèque par Néron (« Noïrons fist morir Seneke »), soulignée par le programme iconographique. Dans un même esprit, la remarque de clôture du biographe, qui sert à introduire le corpus des *Proverbes*, confirme cette primauté qu’il confère à la mort dans son propre texte. Se distinguant de son modèle latin, il ajoute en effet la phrase suivante : « Pour ce se je vous ai descrit la mort de si grant philosophe bien est raisons que ie vous die aucune de ses *luues paroles*. » D’une herméneutique biographique, on pourrait dire que l’on passe à une lecture nécrologique d’un corpus auctorial donné.

Plus qu’un simple renversement ludique, cette réorientation de la lecture biographique vers une téléologie de la mort est aussi une façon de redéfinir le champ

d'expertise de la figure de l'auteur. Même s'il est dépossédé d'une grande partie de son pouvoir décisionnel au profit de la figure impériale de Néron, Sénèque se voit en effet magnanimement octroyer par son disciple le droit de choisir « de quele mort il vorroit morir ». Le Stoïcien décide alors d'être « saumie » (saigné)¹²⁷ dans un « baing » tandis qu'on le tient par les bras, un geste dont l'importance est magnifiée par le fait qu'il est représenté dans la miniature du fol. 320r. Parce qu'elle prend la forme d'un supplice, la condamnation de Sénèque tend à accentuer l'affinité de ce dernier avec la figure du saint chrétien, également suggérée par l'échange d'« epistre » avec saint Paul. Elle montre également que l'exemplarité morale de l'auteur passe aussi et peut-être avant tout par sa capacité de choisir la manière dont il rencontrera une mort sur laquelle il n'a par ailleurs aucun pouvoir. Plus qu'une illustration de la puissance de Néron, la mort de Sénèque illustrerait l'étendue limitée mais néanmoins décisive de la liberté de l'auteur soumis, comme chacun, au règne d'une mort inévitable, mais à laquelle il peut néanmoins choisir de faire face de manière exemplaire ou non.

De façon complémentaire aux effets d'inversion, de réappropriation et de remise en question ludiques de la puissance de l'*auctor*, le manuscrit 3142, où règne par ailleurs une figure d'auteur de langue d'oïl fier de sa *diversité* et prêt à monumentaliser sa propre œuvre, se conclurait donc malgré tout sur un appel à l'humilité, et à une préparation adéquate face à l'imminence du trépas. D'ailleurs, ce thème est déjà représenté de façon particulièrement spectaculaire dans le *Dit des trois morts et des trois vifs*, accompagné dans le manuscrit d'une enluminure (fol. 300r), « une remarquable grisaille, d'exécution très différente du reste du programme iconographique », qu'Olivier Collet et Wagih Azzam interprètent comme le signe d'« une volonté de créer [...] une mise en relief » du thème de la mort dans le recueil¹²⁸. Duplication de ce rappel par Baudouin de la proximité du trépas, la mort de Sénèque contribuerait dès lors, en guise de point final au *codex*, à canaliser, pour ainsi dire, les multiples figures conquérantes et ambivalentes d'auteurs qu'il met en scène autour du thème de la mort. Malgré des hybridations romanesques, malgré des aspirations grandiloquentes à une autorité de langue d'oïl, le manuscrit se conclurait ainsi sur un sage *contemptus mundi*. Il rappellerait que le sens de

¹²⁷ *Idem*

¹²⁸ Wagih Azzam et Olivier Collet, « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 235.

la vie, conçue comme une œuvre, se joue en grande partie dans la capacité que l'on a d'adopter la posture adéquate dans les tous derniers instants de l'existence. Il inscrirait également dans un *telos* grave, moral et funèbre les figures de poètes du *codex* tels qu'Adenet et Baudouin, dont la vie et l'œuvre exploraient avec liberté la diversité de leur identité romanesque.

Chapitre 8 : Un colosse aux pieds d'argile : l'autorité monarchique et ses multiples reflets poétiques dans les manuscrits de Watriquet de Couvin

Le contexte de production et de réception des manuscrits de Watriquet de Couvin, qu'on nomme parfois « le ménestrel du comte de Blois », tend à singulariser ces *codices* au regard du reste des manuscrits de notre corpus. Les manuscrits de Watriquet sont en effet le fruit de l'un des efforts les plus ambitieux et les plus appliqués de son temps pour construire une figure singulière et monumentale d'autorité livresque en ancien français. Deux facteurs combinés confèrent d'emblée aux témoins codicologiques de l'œuvre du Couvinois un caractère hors-norme par rapport au reste des manuscrits à sections auctoriales. Il s'agit d'une part du nombre relativement important d'exemplaires copiés puisque l'on compte 7 manuscrits conservés et au moins 5 copies aujourd'hui disparues, mais dont l'inventaire de la Librairie royale du Louvre atteste l'existence (tableau I, B). D'autre part, le principe éditorial qui gouverne la majorité de ces témoins (*ABCDE*) consiste à rassembler exclusivement les *dits* de Watriquet et à rappeler avec force et insistance l'identité du ménestrel¹. Non seulement quatre des manuscrits complets (ou quasi-complets, dans le cas de *C*) ne contiennent-ils que des pièces de l'auteur, mais ils sont par ailleurs remplis de part en part d'une foule d'inscriptions et de représentations auctoriales situées dans les textes aussi bien que dans les rubriques et même dans le programme iconographique (tableau II). Ainsi associés, ces deux facteurs (quantitatif et éditorial) suffisent à distinguer les recueils de poèmes du Couvinois de tous les autres livres de notre corpus.

Certes, de nombreux ouvrages ont transmis les *dits* de Baudouin de Condé dans des sections auctoriales relativement imposantes (six témoins) et plusieurs *liederbücher* jadis autonomes ont conservé la poésie lyrique d'Adam de la Halle (quatre témoins), tandis qu'on dénombre quelques manuscrits consacrés uniquement (ou presque) à la figure d'un auteur, qu'il s'agisse de Philippe de Thaon (un exemplaire), de frère Angier (*idem*), et peut-être même de Rutebeuf (*idem*). Toutefois, seules les copies des *dits* de Watriquet offrent l'exemple, au début du XIV^e siècle, d'un nombre aussi significatif de

¹ Parce qu'ils ne contiennent qu'un, ou quelques-uns des poèmes de Watriquet dont ils ne relaient jamais le nom, les manuscrits *F* et *G* ne seront pas inclus dans la démonstration, sauf précision contraire.

codices construits autour d'un principe unique, à savoir l'œuvre d'un seul poète de langue d'oïl.

Tableau I : Les manuscrits de Watriquet de Couvin

A) Manuscrits médiévaux conservés

Sigle	Cote
<i>A</i>	BNF fr. 14968
<i>B</i>	BNF fr. 2183
<i>C</i>	Arsenal 3525
<i>D</i>	Bruxelles 11225-27
<i>E</i>	Bowdoin College (Fragmentaire)
<i>F</i>	BNF fr. 24432 (4 pièces, non-attribuées)
<i>G</i>	BNF fr. 12483 (2 pièces, non-attribuées)

B) Attestations de manuscrits aujourd'hui disparus dans la Librairie du Louvre²

Numéro du catalogue Deslile	Description de l'inventaire restituée par Deslile
1215	Watriquet, escript de lettre de forme, en françois, rymé: Comm : <i>quiere le vez</i> . Fin : <i>s'ilz qui de tel</i> . Couvert de cuir vert, à deux petiz fermoirs de laton. 2 s.
1216	Un autre Watriquet, en françois, bien escript de lettre de forme et historié. Comm. du texte : <i>que nulz</i> . Fin : <i>liee fut</i> . Couvert de drap d'or, a ii fermoirs de laton.
1217	Un autre Watriquet en françois, escript de lettre de forme, rimé et historié. Comm. : <i>que feusse</i> . Fin: <i>desormés</i> . Couvert de drap d'or, a ii petiz fermoirs d'argent. 32 s.
1218	Watriquet, escript en françois, de vieille lettre de forme, rimé. Comm. : <i>n'avoit pas</i> Fin : <i>celi pechiez</i> . Couvert de cuir rouge, a ii fermoirs de leton. 5 s.
1219	Le Miroir aux princes par Watriquet. escript en françois, de lettre de forme, rimé. Comm. : <i>ains aient</i> . Fin : <i>seur vous</i> . Couvert de cuir vert, à deux petiz fermoirs de laton, et petit volume. 5 s.
1220	Le Miroir aus dames, de Watriquet, un menestrel, couvert de drap d'or marramas, à dix cloux et deux fermoirs d'argent dorez et esmaillez, et y a fatras, escript en françois, de lettre formée, et rymé. Comm. : <i>car bueil fut nee</i> . Fin : <i>et sçay puis</i> . 2 l. 10 s

² Léopold Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V. (Inventaire de Gilles Mallet 1373)*, Paris, Honoré Champion, 1907. Nous revenons sur cet inventaire plus loin dans le chapitre.

Tableau II : Inscriptions et représentations iconographiques de l’auteur dans les manuscrits complets

Sigle	Ms. A	Ms. B	Ms. C	Ms. D
Nombre de folios dans le manuscrit	169	104	190 (lacunaire)	96
Nombre de pièces de Watriquet	22	20	28	12
Nombre de mentions du nom de l’auteur (Rubriques, <i>explicit</i> , corps du texte)	15	5	17	3
Nombre de représentations picturales de l’auteur	21	Non illustré	24	1

Une fois de plus, la critique a généralement interprété l’irruption, dans la première moitié du XIV^e siècle, d’un tel groupe de manuscrits consacrés à un poète unique comme une étape nouvelle dans l’avènement progressif de la notion de subjectivité littéraire, ou encore de la « prise de conscience » qui aurait mené à l’avènement du concept d’auteur dans les manuscrits de langue d’oïl. Ainsi, pour Sylvia Huot, les *codices* de Watriquet annonceraient de par leur morphologie le « *rise of the single-author codex in the Fourteenth century*³ » et une « *new consciousness on the part of the poets and also an audience interest in possessing a given poet’s complete works*⁴ ».

De fait, l’interprétation philologique la plus populaire des données manuscrites sur l’œuvre de Watriquet conforte la lecture proposée par Sylvia Huot et reprend sa perspective diachronique. Tout en s’efforçant de restituer les différents acteurs dans la chaîne de production des recueils renfermant les *dits* du poète, depuis les commanditaires aristocratiques au « libraire », en passant par les scribes et les enlumineurs, Mary et

³ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p.211 : « L’avènement du *codex* à auteur unique au XIV^e siècle ».

⁴ *Idem* : « Une conscience nouvelle de la part des poètes, mais aussi un intérêt du public de posséder les œuvres complètes d’un poète. »

Richard Rouse ont ainsi suggéré que le Watriquet de Couvin historique avait joué un rôle central dans la mise en livre de ses œuvres⁵. Comme Sylvia Huot, les Rouse font du ménestrel un prédécesseur des auteurs plus tardifs que sont Guillaume de Machaut, Jean Froissant et Christine de Pizan. Ils avancent que le poète aurait, comme eux, supervisé lui-même la transmission manuscrite de ses *dits*. Malgré une diversité de méthodes, ces différents médiévistes s'entendent donc pour voir dans les manuscrits de Watriquet de Couvin un signe annonciateur de l'émergence d'une figure auctoriale consciente de sa capacité à peser sur le processus de mise en circulation de ses œuvres.

Sans qu'il soit nécessaire de contredire en bloc cette lecture, il demeure possible de faire parler autrement le groupe de *codices* consacrés à la figure et à l'œuvre de Watriquet. En reprenant la méthode et les axes d'analyse développés dans les trois études de cas précédentes (consacrées respectivement à Adam de la Halle, Rutebeuf et au duo Adenet le Roi-Baudouin de Condé), le présent chapitre terminera de jeter la lumière sur les aspects de l'œuvre et de la *persona* de Watriquet que la perspective critique d'un passage « du chant au livre », ou encore de « l'objet au sujet » a pu éclipser jusqu'à présent. Considérable dans ses proportions, la tradition des manuscrits organisés autour de la figure de Watriquet interpellera principalement du fait que ces *codices* confèrent une ampleur et un sens inédits aux mouvements qui se laissaient observer dans les manuscrits BnF fr. 25566 et 837, ainsi que dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal. En effet, les recueils du ménestrel du comte de Blois poussent à leur paroxysme cette tension dialectique que semblait engendrer, pour l'ensemble des acteurs de la production et de la transmission des livres, la perspective de bâtir une figure d'auteur dans des *codices* dans la langue du roman. De par ses proportions et sa réception, l'œuvre du Couvinois incarne les aspirations de certains des représentants de la production et de la diffusion de la littérature en langue vernaculaire à se penser dans un rapport d'imitation et de défiance vis-à-vis de la monumentalité des *auctores*. Cependant, de telles aspirations engendrent les mêmes interrogations explorées dans les chapitres précédents concernant la capacité (ou l'incapacité) qu'a un ménestrel d'expression française, autrement dit un amuseur public versé dans l'art du divertissement littéraire

⁵ Nous résumons ici la démonstration des deux médiévistes telle que déployée dans « Publishing Watriquet's *dits* », art. cit.

courtois, d'incarner, au début du XIV^e siècle, une certaine forme d'autorité dans les livres. De surcroît, tout en appliquant une nouvelle fois cette grille d'analyse et en prêtant une attention particulière à la manière dont l'œuvre de Watriquet s'empare des codes de la biobibliographie, le présent chapitre aura également pour objectif collatéral de mettre en valeur avec un grand degré de détail la richesse poétique méconnue de cet auteur à l'importance jadis capitale dans les lettres de langue d'oïl.

On explorera ici la manière précise dont Watriquet, « *identifies himself as an authority, if not quite an auctor*⁶ », comme l'a bien formulé Sylvia Huot. Nous soulignerons tout d'abord que cette identification à l'*auctor* et la promotion du poète dans de riches *codices* est sans doute due, dans ce cas-ci, moins à la volonté ou la conscience personnelle du poète qu'à celle du réseau de pouvoir dont il était le porte-parole. Une étude aussi bien textuelle que paratextuelle des témoins de l'œuvre du ménestrel, que l'on enrichira d'une comparaison avec l'œuvre et les manuscrits du contemporain de Watriquet, Jean de Condé, permettra d'établir que la puissance monarchique des derniers rois capétiens et du premier roi Valois, Philippe VI, constitue le trait distinctif de l'autorité et de la poétique de Watriquet, prédicateur et propagandiste des grands. On verra par la suite que si la plupart des manuscrits présentent un Watriquet-*auctor* en symbiose avec le programme idéologique du réseau politique qu'il sert, les *codices A* et *C* enrichissent tout de même la *persona* du ménestrel d'une dose de complexité et d'ambivalence propre à l'héritage poétique du roman. Ces deux recueils offrent le spectacle d'un auteur en lutte avec l'identité problématique – la *diversité* – des genres les plus en vogue au sein de la littérature de langue romane, ainsi qu'avec son propre *mestier* d'amuseur public. Tout en essayant parfois de les contenir, *A* et *C* laissent parfois jaillir les particularités incommodes de ce *legs* poétique. Une pièce en particulier, *Les trois Chanoinesses de Cologne*, s'emparera avec éclat du modèle de la biobibliographie d'auteur pour mettre en scène Watriquet de Couvin dans ce qu'il a de plus « anti-auctorial », le changeant en personnage grivois, pécheur et blasphématoire. Enfin, dans la dernière partie de ce chapitre, ces « errances » parodiques et ludiques se verront conférer une portée culturelle, historique et contextuelle plus vaste. L'étude d'un *codex* produit

⁶ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 230 : « se perçoit comme une autorité, si ce n'est comme un *auctor* ».

dans le milieu politique de Watriquet, le BnF fr. 146, contenant notamment les œuvres d'un autre auteur, Geoffroi de Paris, montrera que les inquiétudes autour de la fragilité du pouvoir et de l'autorité de Watriquet reflètent peut-être celles des élites curiales de l'époque des derniers Capétiens et du premier roi Valois. Nous le verrons, c'est dans l'incertitude toute romanesque du présent des élites françaises quant à leur légitimité politique et culturelle, plus encore que dans l'avenir de l'histoire de la notion moderne d'auteur ou de subjectivité, que réside la principale clé de la *persona* et de l'œuvre de Watriquet de Couvin.

Watriquet, le ménestrel d'une élite en quête d'*auctoritas* livresque

Avec les *codices* de Watriquet de Couvin, on assiste à la construction à grande échelle d'une figure d'*auctor* de langue d'oïl fondée sur une nouvelle interprétation des codes de la biobibliographie. De façon à la fois plus explicite, plus intensive et plus méthodique que ce que nous observions dans les manuscrits précédemment analysés, ces codes, tout comme la *persona* de Watriquet de Couvin, sont mis au service d'une entreprise de promotion à grande échelle d'un clan politique, à savoir l'entourage de Philippe VI de Valois. Ce clan investit et se réapproprie le pouvoir du livre par l'entremise de la figure auctorale de Watriquet, à qui il confère des dimensions dont la monumentalité reflète avant tout l'ampleur de ses propres aspirations de s'inscrire dans l'univers de l'écrit.

Afin de démontrer que le corpus des recueils du ménestrel couvinois doit sa raison d'être à l'investissement de l'univers de l'*auctor* livresque par les élites dirigeantes du royaume de France, l'analyse se déploiera par cercles concentriques à un niveau aussi bien textuel que paratextuel. Une lecture sémantique du contenu iconographique et textuel des manuscrits démontrera que ces *codices* consacrent la démarche d'un réseau de pouvoir aristocratique désireux de reprendre à son compte et pour sa propre autopromotion les codes bibliographiques et la notion d'*auctoritas* liés au concept d'*auctor*. Dans un second temps, une enquête codicologique et paratextuelle de la réception manuscrite à court et à long terme de l'œuvre du ménestrel viendra confirmer ce lien consubstantiel entre le pouvoir et la figure auctorale de Watriquet. En se basant sur les nombreuses données matérielles fournies par les divers chercheurs, que nous

complèterons par un certain nombre de découvertes originales, nous avancerons que le poète a fait l'objet d'une véritable institutionnalisation littéraire à la manière d'un *auctor* respecté et notoire, et que cette consécration semble inextricablement liée au projet d'autopromotion de la cour auquel le poète était rattaché. Une mise en parallèle de Watriquet avec son contemporain et compatriote Jean de Condé permettra notamment de mieux saisir la spécificité politique de la réception aussi bien que de la composition poétique des manuscrits du ménestrel. Dans cette partie de la démonstration, il s'agira en somme de suggérer que la fortune et les dimensions relativement exceptionnelles de cette figure d'auteur livresque de langue d'oïl offrent, au même titre que sa poésie, une variation originale de cette stratégie bien connue qui consiste, pour le pouvoir politique, à infiltrer l'univers des lettres et le domaine de la représentation pour son propre profit.

Penser cette influence décisive et prépondérante du pouvoir aristocratique dans la construction et la transmission de la figure auctorale et des manuscrits du Couvinois nécessite d'appréhender avec un regard quelque peu renouvelé et distancié les nombreuses données textuelles, iconographiques et matérielles déjà rassemblées par les spécialistes au sujet du poète. On l'a dit, parmi le groupe encore très restreint de chercheurs qui ont étudié l'œuvre et les *codices* de Watriquet, l'accent est surtout mis sur l'agence de l'individu historique qui se cacherait derrière ce nom tant de fois répété d'un manuscrit à l'autre. Les témoins directs et indirects de la production ou de la réception de l'œuvre du poète, dont les médiévistes, n'ont jamais hésité à proclamer la médiocrité intellectuelle ou littéraire de cette œuvre et les textes de Watriquet ont été assez rarement interprétés pour eux-mêmes. La critique s'en est surtout servi comme source de renseignements sur la biographie et, surtout, sur l'activité éditoriale apparemment novatrice (et présumée très intense) de Watriquet. Or ce choix herméneutique a pour effet d'éclipser quelque peu un autre phénomène dont attestent par ailleurs les chercheurs, mais qu'ils semblent tenir pour acquis. En effet, le réseau des protecteurs de cet auteur joue un rôle de premier plan dans l'organisation même de ses manuscrits, de même que dans sa participation à l'histoire littéraire et à la culture livresque en tant que figure d'auteur monumentalisée. Cela s'observe tout d'abord dans la façon dont l'identité poétique du ménestrel est fondue de façon quasi systématique dans celle de ses bienfaiteurs dans les *codices*, grâce notamment aux codes de la biobibliographie.

Dans ses manuscrits, Watriquet n'est pas une figure auctoriale autonome ni autosuffisante. On pourrait admettre à la rigueur qu'une construction « individualiste » et lansonienne de la vie du poète est permise par les indications que fournissent les manuscrits et les *dits* de Watriquet sur ses origines. Les principaux recueils du ménestrel rattachent effectivement le nom de l'auteur à celui de Couvin, soit au sein des *dits*, soit par les rubriques de certains recueils. Un examen des quatre manuscrits complets (*ABCD*) illustre la prégnance et la systématique de cette association toponymique :

Manuscrit A

Tournoi des dames (fol. 134v) : Watriquet m'apelent aucun / De **Couving**.
[...]

Manuscrit B

Dit de la cigogne (fol. 100r) : En furent commencie li ver / Par Watriquet
dit de **Couvin**

Manuscrit C

Tournoi des dames (fol. 9v) : Watriquet m'apelent aucun / De **Couving**.
[...]

Miroir des dames (fol. 54v), rubrique : *Ci commence le mireoir aus dames.
Et comment Watriquet de **Couving** [chevauchoit] parmi une forest touz
pensis. Si encontra aventure qui estoit moitie blanche et moistie noire*

Confession Watriquet (fol. 113v) : *Ci commence la confession Watriquet
de **Couving**. Menestrel au conte de blois*

Dit de l'escharbote (fol. 126r) : Dis sui Watriques Brasseniex / De
Couving [...]

Manuscrit D

Tournoi des dames (fol. 13v) : Watriquet m'apellent aucun / De **Couving**.
[...]

Cette localisation a fait supposer aux spécialistes que Watriquet était originaire du village de Couvin, situé au bord de la Meuse dans le Hainaut, même si aucun document de la pratique ni aucune autre précision dans l'œuvre du ménestrel ne permet d'étoffer ce récit des origines. Le nom de *Brasseniex* que fournit le manuscrit *C* (*Dit de l'escharbote*, fol. 126r) a été interprété par Auguste Scheler comme un « nom de famille⁷ », et par les

⁷ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet...*, *op. cit.*, p. ix.

Rouse comme un « *word game as yet unsolved* »⁸, semblable à l'appellation potentiellement ludique de « Sire de Verjoli » (de *vers joli*) qu'on trouve parfois apposée au nom de Watriquet, soit dans le *Tournoi des Dames* (v. 441), soit dans les rubriques introductives de *A* (fol. 1r) et *C* (fol. 1r)⁹. Quoi qu'il en soit, il n'est d'aucune aide à l'historien moderne qui y chercherait de plus amples informations sur la vie ou sur l'identité de l'auteur.

En revanche, les manuscrits fournissent une foule de renseignements contextuels qui permettent moins de reconstruire la vie de l'auteur que de rappeler la dépendance de son autorité à un réseau de pouvoir aristocratique. Les codes traditionnellement associés à la lecture de type « la vie et l'œuvre » servent ici à subordonner l'activité poétique et l'identité littéraire de Watriquet à l'identité politique de ses bienfaiteurs.

Ainsi, dans les *codices* et dans les poèmes, l'auteur est fréquemment présenté dans un rapport d'appartenance au « comte de Blois », ainsi que, dans une moindre mesure, à Gaucher de Châtillon. Le rattachement du poète au comte et à Gaucher (à qui est par ailleurs dédié le *Dit du connétable de France* dans le manuscrit *B*, fol. 26v-33v) est formulé à de nombreuses reprises et de manière explicite dans les recueils *A*, *B* et *C*. Il ne s'agit pas d'un indice biographique furtif mentionné ponctuellement par le poète, mais bien d'un lien de subordination que l'on répète dans les textes et dans leurs marges avec méthode :

⁸ Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's *dits* », art. cit, p. 128 : « un jeu de mots irrésolu à ce jour. »

⁹ Comme le signale Maria Cojan-Negulescu, *Watriquet de Couvin...*, op. cit., p. 205, le manuscrit fragmentaire *E* ajoute « Seigneur de Verjoli et d'Aise », ce qui confirmerait le caractère ludique de l'appellation.

Manuscrit A (fol. 1r)

Rubrique ouvrant le recueil : *Veschi comment Watriques sires de verioli baille et presente touz ses meilleurs diz en escrit a **monseigneur de Blois son maistre** premierement le miror aus dames.*

Manuscrit B (fol. 1r)

Inscription médiévale dans la marge supérieure : *Ci comencent li dit Watriket **menestrel** / **Du conte de Bloys** premierement li dis de la nois*

Manuscrit C (fol. 1r)

Rubrique ouvrant le recueil : *Ci commencent les paraboles de verite. Et comment Watriques sires de verioli. Le gisoit en la tour de Monferaut. Et dame verite vint alui qui le fist [s]age des choses ou il pensoit. Et li dit l'exposicion du tornoiement des dames de la verriere. Si conme vous orrez ci apres de Watriquet **menestrel au conte de Blois**. Qui dit la description des paraboles.*

Les trois chanoinesses de Cologne (fol. 86r) : « Non voir dame : mais Watriques / suis nommez. Iusqu'en areblois / **menestrel au conte de Blois** / **Et monseignor mes sire Gauchier** / **De Chastillon**. [...] »

Confession Watriquet (fol. 113v) : *Ci commence la confession Watriquet de **Couving. Menestrel au conte de blois***

Les historiens ont identifié ce « conte de Blois » à Gui de Châtillon, seigneur de Blois et d'Avesnes de 1307 à 1342, soit la période d'activité de Watriquet¹⁰. Ce dernier était le cousin du second protecteur de Watriquet, le connétable de France Gaucher V de Châtillon (1249-1329)¹¹. Même si aucune archive externe à l'œuvre du poète ne le confirme avec certitude, cette association du nom du Couvinois à celui de deux personnages aristocratiques possède une première signification « socioprofessionnelle » et historique. Comme Adenet le Roi avant lui, Watriquet était très probablement un ménestrel de cour, incarnant dès lors un changement du statut de ménestrel, qui passe progressivement, au tournant des XIII^e-XIV^e siècles, du jongleur itinérant au poète attitré de cours seigneuriales et princières¹². Or, dans le cas de Watriquet au moins, ce changement de dimensions de la figure du ménestrel s'effectue au prix de (ou grâce à) un arrimage quasi-complet de sa *persona* au projet de mise en valeur littéraire de ses puissants bienfaiteurs.

¹⁰ Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's *dits* », art. cit., p. 128.

¹¹ *Idem*

¹² Cf. *supra*, chapitre 1, p. 262. Voir aussi nos remarques sur Adenet le roi au chapitre 7.

Les représentations iconographiques qui ouvrent certains des manuscrits de Watriquet (*A*, *C*, et *D*) entérinent par exemple de façon programmatique ce rapport causal entre l'élévation du poète au rang d'autorité livresque et le pouvoir seigneurial qui autorise cette ascension. C'est ce pouvoir, et non la culture livresque ou encore le statut social de Watriquet, qui sert à lui seul de caution à la mise en livre des *dits* du poète. L'incarnation la plus frappante et la plus connue de ce phénomène demeure l'illustration du fol. 1v du manuscrit *A*, accompagnée d'une longue rubrique introductive. On y voit une scène de dédicace ainsi composée : à gauche, un personnage habillé en robe de clerc mi-partie se tient debout et récite un discours. Un second personnage, vêtu de manière identique au premier, est agenouillé et présente un livre à un individu assis sur un trône, et entouré de trois personnes. Cet homme assis tient d'une main le livre que lui tend la personne agenouillée, tandis qu'il tient de la main droite la tête de celui qui lui offre le *codex*. La rubrique offre une légende de la scène : *Veschi comment Watriques sire de Verjoli baille et presente touz ses meilleurs diz en escrit a monseigneur de Blois son maistre. Premierement le mireor aus dames*. Sylvia Huot a surtout insisté sur la représentation de l'auteur dans l'enluminure et sa légende. Se basant sur cette image pour postuler une fois de plus que « *the presentation page certainly suggests strongly that Watriquet undertook the preparation of the volume*¹³ », la médiéviste conclut au sujet de la représentation iconographique qu'elle met en scène la mue du ménestrel récitant (première représentation de Watriquet, debout) en figure d'auteur d'un livre (deuxième représentation de Watriquet, agenouillé et tenant un *codex*) : « *the minstrel has become the author of a book*¹⁴ ».

Mais Sylvia Huot souligne également le rapport d'interdépendance qui existe dans l'image entre la figure du comte et celle du ménestrel, annonçant déjà la tâche du manuscrit, qui selon elle « *divines the sentiments of his patron and casts them in poetic form*¹⁵ ». Or il convient de bien insister sur cette représentation assez particulière du processus d'autorisation et de mise à l'écrit de la poésie de Watriquet. La rubrique, de même que l'illustration du fol. 1v du manuscrit *A* le démontrent : l'apposition des mains

¹³ Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 227 : « la page de présentation suggère fortement que Watriquet a participé à la préparation du volume. »

¹⁴ *Idem* : « le ménestrel est devenu l'auteur d'un livre. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 229 : « sublime les sentiments de son patron et leur donne une forme poétique. »

du comte de Blois à la fois sur le livre et sur la tête du poète, de même que sa représentation en position de supériorité hiérarchique sont combinées à des remarques situées dans la rubrique sur le fait que le comte est le *maistre* de Watriquet. Ce vocable rend bien sûr compte de la fonction de serviteur occupée par le Couvinois auprès de Gui de Châtillon. On serait tenté d'aller plus loin, en avançant qu'il relaie également une certaine conception de l'autorité qui fonde le projet éditorial du *codex*, et qui n'est pas celle du poète.

On sait que le terme de *maistre* pouvait être apposé à des noms de figures autoriales vernaculaires tels que Guillaume le Vinier, Richard de Fournival (aussi qualifié de *maistre* dans le *Bestiaire d'amour*), Adam de la Halle et bien sûr Jean de Meun dans les chansonniers de trouvères et dans les manuscrits du *Testament maistre Jehan de Meun*, par exemple. Dans le cas des chansonniers, l'usage de cette épithète s'accompagnait de portraits mettant en scène la culture livresque ou scholastique de l'auteur représentée, et ce afin de signaler l'autorité associée à la fonction de clerc. La rubrique du fol. 1r du manuscrit *A* de Watriquet ne pose aucunement, pour sa part, la *mesterie* du ménestrel, mais bien la subordination de ce dernier au comte, à qui est réservée l'appellation de « maistre ». Le terme prend alors naturellement une toute autre signification, à savoir celle de « protecteur ». Pourtant, le comte tient tout de même le livre, de même qu'il tient la tête du ménestrel : c'est depuis et vers lui que se déploie l'autorité du *codex*, ainsi que des « meilleurs dits » du poète qui lui sont présentés. Le caractère « magistral » de sa personne est bel et bien lié à une proximité avec l'univers des manuscrits.

Les scènes de dédicace dans *C* (fol. 1r) et dans *D* (fol. 1r) reproduisent à l'identique la formule visuelle de l'illustration de *A* (Watriquet, agenouillé, présente un *codex* à un haut personnage assis qui tient à la fois le livre et la tête du poète), mais elles ne fournissent pas de renseignements contextuels précis qui permettraient d'identifier les destinataires qu'elles représentent, ou de les situer avec exactitude dans un rapport hiérarchique avec le ménestrel. Si on note d'ores et déjà que les deux bienfaiteurs dépeints dans *C* sont couronnés et qu'ils annoncent un lien entre l'activité poétique de l'auteur et un pouvoir royal, les illustrations de *C* et *D* perdent toutefois, pour le lecteur moderne, leur fonction identificatrice, là où la rubrique de *A* soulignait clairement l'appartenance du ménestrel et de son livre au comte de Blois.

De fait, l'importance cruciale du cautionnement de l'œuvre de Watriquet par Gui I^{er} de Blois transcende le cas de la seule scène de dédicace dépeinte dans le manuscrit *A*. On a vu que l'autorité comtale sur le ménestrel était rappelée avec une certaine insistance dès les rubriques introductives, dans le cas de *A* et de *B*, et dans plusieurs rubriques et poèmes dans le cas de *C*. Cette autorité est en outre thématifiée à plusieurs reprises dans le corps et dans les marges des poèmes du Couvinois, cette fois dans l'ensemble des manuscrits conservés (*ABCDE*). Elle se manifeste sous la forme de fragments contextuels biobibliographiques dans lesquels elle est littéralement présentée comme le sol matriciel de la poétique de Watriquet.

Trois des recueils conservés, *C*, *D* et apparemment *E* (fragmentaire), s'ouvrent par exemple avec le *Tournoi des dames* (ou *Paraboles de vérité*), un texte qui est par ailleurs copié dans *A* aux fol. 126v-150v et dont le prologue situe avec un grand souci d'exactitude chronologique et géographique le contexte de sa genèse en « Blesois », « avec le conte » :

En l'an de la grace greigneur
Mil et .CCC. Nostre Seigneur
Vint et sept, ou milieu d'octembre,
A Montferant, si qu'il me membre,
Em Blesois iere avec le conte,
Devant cui je contai maint conte,
Maint biaux exemples et mains dis,
Fais de nouvel et de jadis. (*Tournoi des dames*, v. 1-8)

Il n'est pas étonnant que ces vers aient été choisis pour introduire trois des manuscrits conservés de Watriquet de Couvin. Ils jettent en effet ce regard surplombant et rétrospectif de type « la vie et l'œuvre » dont on a vu qu'il était relayé par bon nombre d'auteurs dont les poèmes sont conservés dans les recueils à sections autoriales.

De plus, l'assujettissement du ménestrel, de sa vie et de son œuvre à l'autorité comtale se voit conférer une nouvelle ampleur et une signification accrue par l'entremise d'une innovation majeure, d'ordre topographique. Le *Tournoi des dames* fait en effet entrer le domaine comtal lui-même dans la représentation à titre d'entité génératrice de sens, élargissant à la sphère territoriale la synergie entre les identités du seigneur et de l'auteur. Dans le prologue du texte, les vers 4-5 prenaient soin de localiser l'énonciation et l'activité de Watriquet à « Monfraut », en « Blesois », une indication que répète (sous

la forme « Monferaut »¹⁶) le manuscrit *C* dans la rubrique du fol. 1r (*[Watriquet] gisoit en la tour de Monferaut*), ainsi que dans celle du fol. 3v (*Ci dit comment Watriquet se gisoit en la tor de Monferaut*), où le domaine comtal est également représenté de façon rudimentaire dans l'illustration. Les recherches d'Auguste Scheler l'ont mené à identifier le lieu désigné dans les manuscrits au domaine de « Monfraut »¹⁷, effectivement situé aux alentours de Blois. Déjà fort pertinente en soi, une telle lecture historienne de ces coordonnées géographiques intéresse surtout le critique littéraire du fait qu'elle confirme l'entrée d'un territoire seigneurial « réel » dans l'espace de la représentation allégorique.

L'indication spatiale du prologue du poème assignait déjà un rôle poétique important à Monferaut en décrivant ce lieu comme le théâtre de multiples performances antérieures de Watriquet devant le comte. Dans ce passage, le domaine blésois servait de lien matériel entre les différents *contes*, *exemples* et *dits*, ainsi que de socle architectural à la relation entre le poète et son mécène. Il est même possible de pousser l'analyse plus loin en affirmant que, dans la concrétude de leur transmission manuscrite, ces quelques vers d'introduction sur le domaine comtal annonçaient, en le métaphorisant, l'acte de mise en livre des poèmes du ménestrel. Du fait que *C*, *D* et *E* se servent du prologue du *Tournoi des dames* comme d'une introduction pour l'ensemble des œuvres du Couvinois, on peut tracer un parallèle entre Montferaut, dépeint comme l'un des lieux centraux de la récitation de la poésie de Watriquet, et le livre d'auteur, lieu de conservation de sa poésie. Cette comparaison permet par conséquent d'appréhender les manuscrits *CDE* de la même manière que ce qu'incitaient à faire *B* (par sa rubrique introductive), et surtout *A* (par la scène de dédicace qu'il représente), c'est-à-dire comme des extensions et des manifestations matérielles de l'autorité du comte de Blois.

À un niveau intradiégétique, le *Tournoi des dames* confère à Monferaut la fonction d'entité génératrice aussi bien de narration que de sens. En effet, le titre du *Tournoi des dames* renvoie à la « verrieres painte et escripte » (*Tournoi des dames*, v. 124) que l'auteur-narrateur aurait découverte dans une « tornelle petite » (*Ibid.*, v. 123) du château, et qui dépeint un combat carnavalesque où les femmes dominent militairement les hommes. C'est le dévoilement du sens allégorique de ce que l'auteur-

¹⁶ Graphie reprise dans le prologue situé au fol. 1r.

¹⁷ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet*, op. cit., p. 474.

narrateur décrit ouvertement comme une « oeuvre » (*Ibid.*, v. 166) visuelle et textuelle qui constitue la véritable clé du récit : suite à la contemplation du vitrail, et une fois que Watriquet est plongé dans cet état bien connu et propice à l'expression lyrique situé « entre dor et veille » (*Ibid.*, v. 171), l'allégorie de Vérité rend visite au poète et l'aide à interpréter cette représentation du tournoi. L'ensemble du texte transforme de fait Montferaut en une source de discours poétiques et de tableaux allégoriques, depuis la description géographique et architecturale méliorative du domaine (*Tournoi*, v. 9-119) jusqu'au surgissement et à l'interprétation des « paraboles de vérité », ces scènes visuelles qui renferment un enseignement moral caché. Le *Pont perilleux* (*Ibid.*, v. 465-670) décrit par exemple un pont que Vérité et Watriquet découvrent alors qu'ils *eslongent* les « maisons, chastiaus et dongons » de Monferaut (*Ibid.*, v. 531-532). Le domaine comtal fonctionne à ce titre comme la source, le lieu de déploiement et la synthèse de l'œuvre de Watriquet de Couvin.

Il ne s'agit en aucun cas d'affirmer que l'irruption de Monferaut au sein de la diégèse rendrait compte d'une esthétique nouvellement « réaliste » que pratiquerait Watriquet de Couvin dans ce poème. Les terres du comte ne font leur entrée dans la représentation qu'en étant rattachées à un solide réseau de citations intertextuelles et de *topoi* qui en rappellent à tout instant la littérarité. La mise en scène de l'abondance et de la beauté qui caractérisent ce parc « delitans » et « plains de si grand melodie » (*Ibid.*, v. 32-33) le place par exemple du côté du *locus amœnus*, et fait naturellement penser au récit-cadre du *Roman de la Rose*, composé au siècle précédent. Le chant des oiseaux qui peuplent les arbres de Monferaut sont moins de véritables chants que des citations d'œuvres poétiques antérieures et bien connues du public. Il en va ainsi du chant du « doux rossignol » (*Ibid.*, v. 36), à savoir « Fier, fier, ochi, ochi, ochi ! » (*Ibid.*, v. 47), qui est un *topos* que l'on trouve aussi bien dans *Philomena*, *Méragis*, *Eustache le Moine* et la poésie de Guillaume le Vinier¹⁸. Nous reviendrons d'ailleurs en détail sur ce cri du

¹⁸ Sur cette question, voir Danielle Quérue, « Silence et mort du rossignol : les réécritures médiévales de l'histoire de Philomèle », dans Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche (dir.), *Philomèle, Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 73-88. La médiéviste rappelle la survivance de ce *topos* chez Froissart, Guillaume de Machaut et Christine de Pizan. Voir également Jacqueline Cerquiglini, « Langues réelles, langues rêvées au Moyen Âge : le jeu d'une langue multiple en poésie », dans Patrizia Noel Aziz Hanna et Levente Seláf (dir.), *The Poetics of multilingualism – La Poétique du plurilinguisme*, Cambridge,

rossignol dans l'analyse du *Miroir des princes*, où Watriquet le cite à nouveau pour mieux tenter de se distinguer de la lyrique vaine et plaisante auquel il est généralement associé. Il suffit pour l'heure de constater la nature généralement topique et intertextuelle de la description de Monferaut afin de souligner que son intrusion dans la narration ne constitue pas une simple ouverture de Watriquet à une forme de « réalisme » littéraire.

Le domaine comtal conserve néanmoins une partie de sa signification référentielle, notamment, on l'a vu, à titre d'espace de récitation et de production de la poésie de Watriquet. Mais il est aussi présenté comme le lieu de déploiement de ces allégories morales que sont les « paraboles de Vérité », dont le nom suggère également que Monferaut garantit et favorise, en tant que territoire, la production de vérités morales pour un public qui, justement, est constitué de seigneurs tels que le comte. Territoire « véritable » du pouvoir aristocratique blésois, Monferaut n'est donc pas tant le symbole d'un attachement nouveau de la poésie du Couvinois à décrire « objectivement » la réalité que la confirmation que l'œuvre littéraire et morale du ménestrel est un attribut poétique de la puissance de son maître, à qui elle doit sa raison d'être de même que son autorité et son prestige.

Au sein des œuvres du poète, cet exemple n'a rien de l'hapax, bien au contraire. D'autres lieux géographiques historiquement liés à la famille du comte de Blois sont associés, à titre de cautions, à la genèse de certains des *dits* du Couvinois. Mis à part dans le manuscrit *D* où les coordonnées du poème sont absentes, le *Dit de la cigogne* (*A*, fol. 156r-160r ; *B*, fol. 95v-100r et *C*, fol. 30v-35r) est présenté comme ayant été fait « à la cave à Bouloigne » (*Cigogne*, v. 229), « localité qui », d'après Auguste Scheler, « a donné son nom à la *forêt de Boulogne* où se trouvait le château de [Monferaut]¹⁹ ». Le *Miroir des princes* (*A*, fol. 107r-126v ; *C*, fol. 35r-54r) aurait quant à lui été composé au château de Marchennoie (*Miroir des princes*, v. 21), que les historiens associent au domaine de *Marchenoir*, situé dans le Loir-et-Cher à proximité de Blois²⁰.

L'ancrage territorial de quelques-uns des *dits* de Watriquet annonce également la proximité du comte et de son ménestrel avec le pouvoir monarchique français, qui est

Cambridge Scholars Publishing, coll. « Poetica et Meterica », 2017, p. 23-40, et plus particulièrement p. 32-33. Nous revenons sur cette question plus loin.

¹⁹ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet...*, *op. cit.*, p. 490.

²⁰ Charles-Victor Langlois, « Watriquet, ménestrel et poète français », *loc. cit.*, p. 399.

également une puissance légitimatrice dans la poésie du Couvinois. D'une façon analogue à ce qu'on trouve dans le *Tournoi des dames*, le *Dit de l'araignée et du crapaud* (C, fol. 81-v-84r) raconte une allégorie visuelle survenue au domaine de « Bec Oisel » (*Araignée et crapaud*, v. 15), « château royal, sis dans la forêt de Crécy-en-Brie » bâti par Charles IV le Bel, d'après Charles-Victor Langlois²¹. De même, la *Fête du Comte de Flandre* (B, fol. 75r-80v ; C, fol. 158r-164r) décrit les « fêtes du mariage de Marguerite, fille du roi de France, avec Louis de Crécy, héritier présomptif de Flandre » ayant eu lieu « a Paris la cité » (*Comte de Flandre*, v. 6), siège du pouvoir royal. On le voit, ce qui est présenté comme le contexte référentiel de la poésie de Watriquet ne paraît être invoqué que comme un rappel de l'autorité politique au service de laquelle œuvre le ménestrel.

De façon significative, les deux fabliaux contenus dans le manuscrit C, à savoir les *Trois Chanoinesses de Cologne* et les *Trois dames de Paris* (fol. 84r-88r et fol. 88r-94r), de même que les *Fatras* du manuscrit A (fol. 162r-169r) présentent un rapport alternatif entre autorité comtale (ou royale) et territorialité que nous analyserons ultérieurement. L'intrigue des *Trois Chanoinesses de Cologne*, située dans la ville rhénane, constitue un détour géographique d'importance par rapport au reste de l'œuvre du Couvinois. Celui-ci annonce un détournement très problématique des assises morales de la figure d'auteur de Watriquet. Selon une même logique carnavalesque, le poème des *Trois dames de Paris* propose lui aussi une réinterprétation ludique et bourgeoise, au sens médiéval du terme, et non plus aristocratique (comme dans la *Fête du comte de Flandre*) de la géographie parisienne. Enfin, les espaces mentionnés dans les *Fatras* intègrent une représentation qui n'entretient avec le réel qu'un lien distendu et trouble, qui *a priori* n'est pas pensé sur le mode de l'authentification de la parole poétique. C'est plutôt sur le mode de l'inversion que ces trois exceptions confirment la tendance majoritaire observable dans l'œuvre manuscrite de Watriquet, qui cautionne le discours de l'auteur en l'enracinant dans les lieux d'un pouvoir seigneurial et parfois même monarchique, identifié avec méthode et insistance.

Ainsi, on pourrait dire que les poèmes et les manuscrits du Couvinois mettent en scène des territoires relevant soit de l'autorité comtale blésoise, soit de celle du roi de France. Sans surprise, une partie non négligeable des personnes qui peuplent ces

²¹ *Idem*

territoires est clairement identifiée à des membres de la haute aristocratie ou de la famille royale française. Dans les textes et les illustrations, leur représentation plus que fréquente en tant que commanditaires, destinataires ou protagonistes (parfois allégorisés) des poèmes de Watriquet confirme et intensifie la tendance dégagée par l'analyse spatiale, à savoir que c'est leur identité qui paraît constituer le ciment de cet édifice littéraire qu'est l'œuvre manuscrite du ménestrel. Autrement dit, dans les *codices* du Couvinois, ces membres de la cour s'immiscent aux différentes étapes de la composition et en assurent, l'existence, le sens et l'aura.

Jean-Claude Mühlethaler et Silvère Menegaldo, entre autres, ont déjà étudié la visée à la fois curiale et didactique du contenu des *dits* de Watriquet. Leurs analyses, qui démontrent en premier lieu que le ménestrel est présenté comme le « précepteur des grands », et plus particulièrement des rois de France²², peuvent être précisées par des observations codicologiques qui illustrent de façon systématique le lien proprement consubstantiel qui unit l'autorité des membres de la cour à celle des manuscrits de Watriquet de Couvin. De Louis X le Hutin le Bel à Charles IV le Bel en passant par sa femme Jeanne d'Évreux, le duc Louis I^{er} de Bourbon ou encore le puissant comte Charles de Valois, les principaux représentants de la classe princière au pouvoir en France durant la période qui sépare la mort de Philippe le Bel (1314) et l'accession au trône de Philippe VI (1329) sont aussi les personnages les plus notables et les plus systématiquement représentés de l'œuvre du poète telle qu'elle est conservée dans les *codices*. En fait, on dénombre, dans l'ensemble des copies conservées, la mise en scène textuelle, paratextuelle ou iconographique d'environ 40 personnes identifiées comme faisant partie de l'entourage plus ou moins proche des rois de France capétiens ou Valois, et ce dans douze poèmes différents²³. Éloquente en soi, cette surreprésentation d'un

²² Silvère Menegaldo, « La figure royale et la justice dans l'œuvre de Watriquet de Couvin », dans Silvère Menegaldo et Bernard Ribémont (dir.), *Le Roi fontaine de justice. Pouvoir judiciaire et pouvoir royal au Moyen Âge et à la Renaissance*, Orléans, Klincksieck, coll. « Jus et Litterae », 2012, p. 169-191 et Jean-Claude Mühlethaler, « Le poète face au pouvoir, de Geoffroi de Paris à Eustache Deschamps », dans Daniel Poirion (dir.), *Milieus universitaires et mentalité urbaine au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 88 et sq, ainsi que Fauvel au pouvoir, *op. cit.*, p. 271-272.

²³ Inventaire effectué à partir des données des poèmes, combinées aux indentifications proposées par Charles-Victor Langlois, « Watriquet, ménestrel et poète français », *loc. cit.*, p. 404-421. Les personnages sont les suivants : Hippolyte de Poitiers, épouse du comte de Dammartin ; « Charles », 2^e fils de Gui de Blois ; Armes d'évreux ; Charles de Valois ; Charles IV le Bel ; Clémence de Hongrie, veuve du roi Louis X le Hutin ; Gaucher de Châtillon ; Geoffroi d'Aspremont ; Henri de Sully ; Isabelle, reine d'Angleterre ;

même réseau aristocratique se distingue également de par la diversité des fonctions qu'elle assigne à tel ou tel seigneur dans le processus de composition et de réception des *dits* de Watriquet.

Les protecteurs et les protectrices du ménestrel peuvent par exemple être dépeints comme les protagonistes ou les destinataires privilégiés de poèmes panégyriques de circonstance, de *dits* moraux censés instruire les princes, ou encore de compositions allégoriques qui ne prennent de sens qu'une fois rattachées aux personnages historiques qu'elles désignent de façon chiffrée. Certains poèmes ne dissimulent aucunement leur visée purement laudative : le *Dit de la fête du comte de Flandre* (ms. *B* et *C*) est à cet égard une succession de portraits mélioratifs et hyperboliques de dix femmes et de filles de rois de France et de grands princes clairement identifiées par leur nom et leur titre. Dans d'autres cas, la destinataire d'un *dit* peut faire l'objet d'une allusion héraldique qui identifie et personnalise de façon flatteuse les allégories que Watriquet met en scène. Loyauté, dans les derniers vers du *dit* du même nom (ms. *A*, *B*, *C* et *D*), est apostrophée par le narrateur en ces termes : « Dame azurée, fleur de lis » (*Dit de loyauté*, v. 88), ce qui a fait supposer à Auguste Scheler qu'il s'agissait d'une référence à une « dame du lieu qui [...] doit appartenir à la famille de France²⁴ ». Bien nommé, le *Miroir des dames* (ms. *A* et *C*) ne donne pas simplement à contempler la rencontre entre le narrateur et des vertus personnifiées mais abstraites telles Loyauté, Science et Nature. Il se conclut également sur la représentation, au sein de la diégèse, de trois *roynes* (*Miroir des dames*, v. 1178), que les indications des vers suivants permettraient d'identifier, toujours selon Auguste Scheler, à « Clémentine, veuve de Louis X, Jeanne de Bourgogne, veuve de Philippe le Long, et Jeanne d'Évreux, la femme de Charles IV, le roi régnant » au moment où est composé le poème²⁵. Personnage dont la beauté surpasse celle de toutes les autres, Jeanne est d'ailleurs décrite à nouveau par l'entremise de ses armes, d'argent

Jean le Posthume ; Jeanne d'Évreux ; Jeanne de Bourgogne, veuve du roi Philippe V le Long ; Jeanne fille aînée du roi de France ; Jeanne, comtesse de Beaumont, fille de Charles de Valois ; l'Empereur de Constantinople ; la *Daufine* (Isabelle, fille de Philippe le Long) ; la fille du seigneur de Sully (Henry de Sully) ; le comte de Blois ; la comtesse d'Aubemalle (Catherine d'Artois) ; la comtesse de Valois ; Le comte de Flandre (Robert de Béthune) ; Le comte de Hainaut ; Louis X ; Louis, comte de Flandre et de Nevers ; Madame de Biaufort ; Marguerite, fille de Philippe V ; Philippe IV le Bel ; Philippe V le Long ; Philippe VI de Valois ; Pierre Rémi ; Le duc de Bourgogne ; Robert d'Artois ; Saint Louis ; le duc de Bourbon.

²⁴ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet ...*, op. cit., p. 448.

²⁵ *Ibid.*, p. 422.

composées de gueule (*Miroir des dames*, v. 1243-1248). C'est sa propre identité, magnifiée et allégorisée, qu'elle peut contempler en ce *Miroir des dames*. De même, le *Dit des quatre sièges* (ms. A, B et C) est une louange qui prend la forme d'une vision provoquée chez Watriquet par un ange et qui met en scène quatre trônes ayant appartenu précédemment à Arthur de Bretagne, à Charlemagne, au duc Naime et au traître Girart de Roussillon. À chacun de ces sièges correspond un prince contemporain de l'auteur : Charles de Valois, Guillaume de Hainaut et Gaucher de Châtillon, tandis que Girart représente l'ennemi de la couronne française d'alors, à savoir le comte de Flandre, Robert de Béthune. Le *Dit de l'arbre royal* (ms. A, B et C), adressé au roi de France Charles IV (*Arbre royal*, v. 504 et 531), raconte quant à lui sur le mode de l'éloge funèbre et allégorique le décès très rapproché dans le temps des derniers rois Capétiens entre 1314 et 1322. Pièce destinée à l'instruction des princes, le *Dit du roi* (A, B, C, D, F et G) adresse spécifiquement ses conseils à Philippe VI de Valois. Le *Dit du connétable de France* (ms. A), procède à un survol rétrospectif et mélioratif de la vie de Gaucher de Châtillon, patron du ménestrel mort en 1329.

Le programme iconographique et péri-textuel des manuscrits insiste sur ce caractère structurant que revêt, dans l'œuvre du Couvinois, l'identité des aristocrates qui quadrillent de leur présence les enluminures et les rubriques de certains poèmes. Ces mentions paratextuelles ont deux fonctions qui peuvent s'entrecouper à l'occasion : soit elles constituent des signes d'identité princiers, visuels ou textuels, soit elles offrent, à la manière de *razos*, un rendu extrêmement bref du contexte originel de leur composition ou de leur récitation. Dans un cas comme dans l'autre, l'objectif paraît être la poursuite de cette entreprise de promotion littéraire et livresque du clan mis en scène dans les *dits* de l'auteur.

Dans l'ensemble des *codices*, les rubriques peuvent ainsi souligner l'identité aristocratique des commanditaires, des protagonistes ou des destinataires des poèmes en précisant leur nom, et en l'accompagnant souvent d'un titre nobiliaire plus exhaustif. Le *Dit du roy*, nommé ainsi dans A (fol. 150v), devient par exemple *le dit du roy Phelippe de France*, dans C (fol. 25v), *Li enseignementz le Roy Phelippe de France, qui fu contes de Valoys, d'Aniou, et du Maine* dans B (fol. 100r) et *Li diz du roy Phelippe de France qui fu contes de Valois d'Aniou et du Maine* dans D (fol. 37v). *Le roy Phelippe de France*

refait son apparition dans la rubrique des *Fatras* de *A*, au fol. 162r. Outre *Li dus de Bourbon* (*A*, fol. 26v) et le *comte de Flandre* (*B*, fol. 75r et *C*, fol. 158r), on peut rappeler la présence des protecteurs de Watriquet, le comte de Blois et Gaucher de Châtillon, décrit dans la rubrique de son *dit* éponyme comme suit : *conestable de France conte de porchiens nomez Gauchier de Chastillon* (fol. 27r).

De plus, les livres copieusement illustrés que sont *A* et *C* enrichissent ces marqueurs de l'identité royale ou seigneuriale en intégrant des symboles héraldiques dans leur programme iconographique. En accord avec sa rubrique, la miniature du *Dit du connétable* du fol. 27r dépeint le cercueil de Gaucher recouvert d'un drap aux armes de Porcien, soit de gueules, à trois pals de vair, au chef d'or, chargé d'une merlette de sable, au franc-quartier. Le texte du *Miroir des dames*, qui décrivait déjà les armes d'Évreux, est accompagné dans *A* (fol. 24r) comme dans *C* (fol. 75v) de la même illustration qui dépeint entre autres une reine vêtue d'une robe d'azur semé de fleurs de lys d'or à la bande componée d'argent et de gueules, autrement dit la reine Jeanne. Les armes de France (d'azur, semé de fleurs de lys d'or) recouvrent quant à elles l'arrière-plan des miniatures du *Dit du roy* (fol. 150v) et des *Fatras* (fol. 161v) dans *A*, ainsi que l'arbre-royal du *dit* éponyme dans *A* (fol. 47r) et dans *C* (fol. 97r). Ces exemples ne font pas nécessairement de Watriquet un de ces hérauts d'armes dont Baudouin de Condé déplorait la présence dans les cours seigneuriales quelques décennies auparavant. Mais on remarque que son œuvre livresque inclut cette signalétique de l'identité aristocratique, dont sa figure auctoriale est le relais, ou l'émanation.

Enfin, certaines des enluminures et des rubriques de *A* qui s'appliquent à suggérer l'implication directe de certains des mécènes de Watriquet dans la genèse et la réception originelle de deux compositions par ailleurs dépourvues de tels indications contextuelles, à savoir les *Fatras* et le *Dit du connétable de France* illustrent l'imbrication profonde d'un même réseau princier dans l'œuvre de Wadriquet. De fait, les deux rubriques et la miniature qui précèdent les *Fatras* réfèrent à une performance du poète et d'un dénommé Raimondin devant le roi Philippe de France. Le fol. 161v précède la miniature et offre un premier aperçu de ce contexte de récitation : *Ci dit comment Watriquet et Raimondin desputerent des fastras deuant le roy*. Une image située au même folio dépeint Watriquet vêtu de sa robe mi-partie ; accompagné d'un second récitant, le « Raimondin » de la

rubrique. Les deux personnages s'adressent au roi (couronné et entouré, on le rappelle, d'un fond fleurdelisé qui tapisse l'arrière-plan de la miniature), assis sur son trône et à un public constitué de personnages amassés derrière eux. Au folio 162r, une seconde rubrique répète avec un degré de précision (chronologique, notamment) accru les informations du fol. 161v : *Ci commencent li fastras de quoi Raimondin et Watriquet desputerent le jour de Pasques devant le Roy Phelippe de France*. Outre l'apparition aussi lourde de sens que mystérieuse de Raimondin, véritable énigme pour les spécialistes de Watriquet – qui complexifie de surcroît l'auctorialité de ce dernier²⁶ – on note que *A* attire l'attention sur l'identité monarchique du récipiendaire de l'œuvre, qui trouve par conséquent sa raison d'être, si ce n'est une certaine dose de légitimité, dans ce lien avec le pouvoir royal.

Le *Dit du connétable de France* fait quant à lui l'objet de remarques génétiques qui dévoilent l'identité du commanditaire d'un poème autrement muet sur l'histoire de sa propre composition. En plus de l'illustration du fol. 27r, où figure le cercueil recouvert d'un drap aux armes de Porcien, le fol. 26v contient une image de Watriquet entouré de personnages que le péri-texte s'applique à identifier : *Coment li dus de Bourbon commande a faire le dit du connestable*. Cette précision sur la nature aristocratique de l'initiateur du poème (Louis, premier duc de Bourbon) n'est pas une rubrique à proprement parler : elle a été ajoutée par une main différente de celle du copiste, que Mary et Richard Rouse proposent d'identifier au libraire qui aurait supervisé la production du manuscrit. Quoiqu'il en soit, le fait qu'on ait bien pris soin de « corriger » ainsi *A* pour contextualiser un *dit* signale une fois de plus l'importance accordée au rôle des patrons aristocratiques dans la production et la transmission de l'œuvre de Watriquet.

De fait, ce sont ces hauts personnages qui deviennent les garants de l'*auctoritas*, ou du moins de la respectabilité de l'œuvre de Watriquet. Cela s'observe dans la manière dont le ménestrel s'empare du champ lexical de l'autorité et y fait résonner une signification morale et politique. Les nombreuses occurrences du verbe *auctorisier* à travers son œuvre témoignent de ce phénomène. Adolf Tobler, qui cite notamment Watriquet pour illustrer son propos, relève deux significations pour ce verbe, à savoir

²⁶ Nous analyserons plus loin le personnage de Raimondin.

« certifier », « authentifier » (*bezeugen*) et « accorder de l'estime » (*Ansehen verleihn*)²⁷. On sent donc bien une proximité avec le champ sémantique de l'*auctor*, qui a aussi en ancien français cette fonction de garant de l'authenticité, de la crédibilité et de la respectabilité d'un discours. À deux reprises dans l'œuvre de Watriquet, ce verbe est utilisé en lien avec un personnage historique dont Watriquet cherche à souligner la valeur. Dans le *Dit du connétable de France*, le patron du poète, Gaucher de Châtillon, possède une vie à ce point exemplaire qu'il en devient « autorisé » par son entourage :

Mout mena vie pure et monde ;
Chascuns qui miez miez le prisa
De largesce et actorisa ; (*Connétable*, v. 280-282)

Le protecteur de Watriquet est bel et bien décrit en des termes auctoriaux et hagiographiques : son parcours biographique et moral l'« autorise » ; il le rend digne de faire l'objet d'un éloge funéraire et de figurer dans un livre, adoptant une fonction voisine de celle conférée à l'*auctor*, voire du saint, ce dont témoigne le vers 282 du passage. Le *Dit de la fête du comte de Flandre* emploie le verbe d'une façon analogue, bien qu'il l'applique au domaine plus superficiel de l'apparence d'une dame, la « contesse d'Aubemalle » (*Fête*, v. 236) Catherine d'Artois²⁸ :

Et se je sui bien voir disanz
Pour bel cors gent auctorisier,
Moult fist celle après a prisier
De façon et de bonne taille. (*Fête*, v. 218-221)

Même si l'on est ici dans le domaine de la flatterie commanditée, le narrateur associe bien, par la rime, l'acte d'*auctorisier* auquel il procède au statut qui consiste à être *voir disanz*. Certes il s'agit avant tout de donner de l'ampleur et de la profondeur à un portrait, mais il reste que l'emploi de ce verbe indique bel et bien l'une des fonctions de Watriquet et de « ses » livres, à savoir conférer aux patrons qu'ils représentent un certain type d'aura et de respectabilité, et ce en utilisant un verbe qui résonne avec l'univers de l'écrit et des *auctores*.

²⁷ Adolf Tobler et Ehrhard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, *op. cit.*, art. « autorisier ». Voir aussi la définition proposée par Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet ...*, *op. cit.*, p. 466, n. 5 : « glorifier, rehausser ».

²⁸ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet ...*, *op. cit.*, p. 499, n. 235.

Cette mission poétique et livresque d'autorisation est d'ailleurs exprimée en des termes plus abstraits et programmatiques dans le prologue du *Dit des VIII couleurs* du manuscrit *B*, au sujet du *bachelor* (*VIII couleurs*, v. 2). D'une manière qui rappelle celle de Baudouin de Condé, le poème s'intéresse tout autant à la nécessité pour le bachelier d'armes de s'illustrer par sa valeur et ses actions qu'à l'obligation généralisée de louer celui qui atteint un niveau d'excellence traduit en termes linguistiques et discursifs :

Hardemenz ne se puet celer
Et prouesce de bachelor,
De vaillance et d'onnour loée,
Ne doit aus bons estre celée.
Ne ses biaux fais estre celez
Puisqu'il est vaillanz appelez ;
En toute court haute et planiere
Doit on parler de sa baniere,
De sa prouesce e de ses fais ; (*VIII couleurs*, v. 1-9)

Par la suite, le prologue prend un tournant plus ouvertement métapoétique, puisqu'on y évoque la façon dont les hauts faits du *bachelor* peuvent et doivent se changer en une production poétique louangeuse, que celle-ci soit une *chançons* ou un *conte*. C'est dans ce contexte que survient l'emploi du verbe *auctorisier* :

Car bachelers norriz et fais
D'armes, qui en honnour s'afaite,
Jà n'en iert malle chançons faite,
Ainz doit chascuns prisier son fait,
Puisque il entreprenent et fait
Pour acquerre d'onneur l'emprise ;
Mauvais est cil qui ne l'en prise,
Car touz biens fais doit on prisier.
Dont, pour les bons auctorisier
Qui en honneur voelent monter,
Doit on les biaux contes conter
Devant royz, prelaz, ducs et contes ;
Ci vous iert commenciez mes contes [...]. (*VIII couleurs*, v. 10-22)

La trajectoire qui mène de l'action louable du bachelier à la composition du *Dit des VIII couleurs*, dont le propos est justement de brosser le portrait de huit *bachelor* qui représentent chacun une couleur, est clairement tracée par ce prologue. La mission du ménestrel l'est tout autant : il s'agit d'*auctorisier* les bons faits en transformant les beaux gestes des chevaliers en de belles paroles qui, à leur tour, servent à édifier un public

d'aristocrates appelés à imiter ces modèles moraux et discursifs. La circularité du mécanisme d'autorisation littéraire de la chevalerie est totale ; elle est garantie par la parole poétique, qui représente la façade poétique du mérite aristocratique, dont on a compris qu'il constituait le pôle émetteur et récepteur de l'œuvre panégyrique et didactique de Watriquet.

C'est à la lumière de ce projet d'autorisation, voire « d'auteurisation » des princes qu'on peut comprendre un phénomène qui a déjà été analysé par les critiques, à savoir le « plagiat » d'Alard de Cambrai effectué par Watriquet, tel que Jean-Charles Payen l'a identifié jadis²⁹. Dans le manuscrit *E*, aujourd'hui fragmentaire, se trouve un *unicum*, le *Dit des VII vertus*, qui reprend souvent au vers près le *Livre de philosophie et de moralité* d'Alard. Jean-Charles Payen s'intéresse avant tout au lien génétique entre les deux textes, arguant que Watriquet a sans doute eu sous les yeux un florilège ou encore une version distincte du texte d'Alard tel qu'il a été transmis notamment dans le manuscrit Arsenal 3142. Sylvia Huot conclut pour sa part de cette proximité textuelle entre les deux œuvres que le ménestrel a cherché à s'approprier l'aura de respectabilité des *auctores* anciens³⁰.

Mais on n'a pas fait suffisamment de cas du fait que la réécriture de Watriquet « monarchise » le texte d'Alard. Le Couvinois emprunte ainsi les v. 1891 et suivants du *Livre de philosophie et de moralité*, où est relayé une parole attribuée à « Tulles, .I. maistres molz senez » :

[Tulles] Dit que li homs n'est mie nez
Pour lui seulement soustenir,
Mais por ce que il doit tenir
Voie por les autres apprendre. (*Livre de Philosophie*, v. 1892-1895).

Sous la plume de Watriquet, ce *topos* bien connu de la nécessité de partager le savoir, présent en littérature française depuis le prologue des *Lais* de Marie de France et les romans d'Antiquité, est refondu en une référence à l'*Ecclésiaste* et donc au roi Salomon, que les médiévaux percevaient comme l'auteur du poème biblique :

Cils mondes n'est que vanitez
Combien que nostre humanités
S'i solace et s'i glorefie.

²⁹ Jean-Charles Payen, « Le *Dit des .VII. Vertus* de Watriquet de Couvin et le *Livre de Philosophie* d'Alard de Cambrai », *Romania*, t. LXXXVI, n° 343, p. 386-393.

³⁰ Cf. Sylvia Huot, *From Song to Book*, *op. cit.*, p. 230-231.

Salemons le nous certifie
Qui moult fu sages et senez
Et dist c'un homs n'est mie nez
Pour lui seulement soustenir
Mais pour enseignier et tenir
Vérité et autrui apprendre. (*VII vertus*, v. 1-9)

La nature de garant de la parole, et donc d'*auctor* de « Salemons » est signalée au v. 4 du texte par le verbe *certifier*. Et là où le texte d'Alard insistait implicitement sur la *clergie* de Tulle en rappelant à son public qu'il s'agissait d'un « maistres molz senez », Watriquet s'en remet plutôt aux célèbres vers d'ouverture de l'*Ecclésiaste*, tout comme il compte sur l'autorité du seul nom de Salomon pour asseoir la crédibilité de son enseignement. Enfin, Watriquet consolide le lien entre cet enseignement et la vérité, terme qui remplace celui de « Voie » utilisé par Alard. Le *Dit des VII vertus* offre une théorie de l'autorité et de l'*auctor* explicitement associée au pouvoir monarchique. De la même manière que dans le *Miroir des Princes* que nous analyserons ultérieurement, le ménestrel s'efforce de n'être que l'intermédiaire d'une sagesse produite par des monarques et destinée à l'instruction d'autres monarques. L'effet engendré est d'abord incitatif, puisque le roi qui constitue le public est amené à imiter le monarque biblique. Dans un second temps, l'effet est spéculaire, étant donné que Watriquet s'assure que son auditoire ou son lectorat puisse s'identifier à la personne qui est à la source des prédications que le ménestrel ne fait que transmettre. Fonction monarchique et « fonction-*auctor* » se fondent ici parfaitement l'une dans l'autre, de sorte que le roi idéal auquel s'adresse le *Dit des VII vertus* est appelé à devenir tout bonnement un auteur, à l'image du roi Salomon.

La spécificité de la stratégie didactique et auctoriale de Watriquet ressort d'autant plus si l'on prend le temps de la comparer à la manière dont son contemporain, compatriote et *alter-ego* sur bien des aspects³¹, Jean de Condé, « plagie » lui aussi Alard de Cambrai dans un poème. Cet emprunt, qui se trouve dans le *Dit du frein*, et que ni les spécialistes de Jean, ni ceux d'Alard n'ont identifié jusqu'à présent, offre un autre type d'auctorialité poétique que celle mise en scène dans le *Dit des VII vertus* de Watriquet.

³¹ Ainsi, Charles-Victor Langlois expliquait que « Jean de Condé ressemble à Watriquet comme un frère. Du même pays et de la même confrérie, contemporains, disciples et représentants de la même tradition, la majeure partie du bagage littéraire de ces deux hommes est presque interchangeable ». Cf. « Jean de Condé, ménestrel et poète français », dans *Histoire littéraire de la France*, t. XXXV, *op. cit.*, p. 421-422.

Ainsi, au début de son poème, Jean cite Térence tout en s'assurant de se placer dans la continuité de l'*auctoritas* de l'*auctor* romain :

A telle gent siervir s'acorde
Jehans de Condet, et recorde
Une parolle mout notaule
Que Tierenses nous fait estaule,
Uns maistres de philosophie,
Et apriès lui le vous affie.
Cieus qui puet sen cuer justicier
Et à raison faire adrecier,
De segneurie plus abonde
Que cius qui les .ij. pars du monde
En sa sujection eüst. (*Du frein*, v. 19-29)

Auguste Scheler avoue avoir « vainement cherché dans Térence le passage auquel il est fait ici allusion »³². En fait, il ne faut sans doute pas enquêter aussi loin pour retrouver les paroles de « Térence ». Les vers 1873 et suivants de l'édition de Jean-Charles Payen du *Livre de Philosophie et de Moralité* paraissent en effet avoir servi de source à Jean de Condé, qui reprend l'attribution à Térence effectuée par le poème d'Alard de cet aphorisme qui porte notamment sur les « .ij. pars » du monde :

Terences dist que cil avroit
.X. tans d'onnor qui ce sauroit
En tel maniere demener
Qu'a droit sauroit son sens mener
Et raison croire et tenir,
Et droite voië maintenir,
Que s'il de l'avoir dou mont
Avoit les .II. pars en I. mont,
Et dont justicier ne peüst
Son cuer, et faire nel seüst,
Et qu'en raison n'en droiture
Ne meist son sens ne sa cure. (*Livre de Philosophie*, v. 1873, 1884)

Outre l'intérêt philologique que présente cette découverte d'un point de vue de l'histoire des sources du poème de Jean de Condé, on remarque ici des similitudes et des différences riches de sens avec le *Dit des VII vertus*. Chez Jean comme chez Watriquet, l'autorité de la parole didactique est cautionnée par un *auctor* ancien. La dépendance à Alard, rendue implicite dans un cas comme dans l'autre (que cela soit dû à une omission

³²Auguste Scheler (éd.), *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, op. cit., t. II, p. 415.

volontaire ou à la consultation de florilèges anonymes tirés du *Livre de Philosophie*), et non à des sources latines véritables signale avant tout une recherche d'un « effet-*auctor* » rhétorique plutôt qu'une volonté de restituer scrupuleusement la parole des illustres auteurs de l'Antiquité. Dans cette perspective, Jean de Condé semble chercher avant tout à utiliser la puissance d'évocation du nom du dramaturge latin, désigné il faut le dire comme un *maistres de philosophie*, pour mieux consolider la respectabilité de sa propre parole, ainsi que de sa propre identité littéraire et onomastique. Watriquet procède pour sa part à une réécriture monarchique d'Alard de Cambrai ; son détournement bénéficie principalement à ses commanditaires qui se reconnaîtront en Salomon. Sans anticiper sur l'analyse du *Miroir des princes*, il semble que les manuscrits de Watriquet promeuvent avec une même force la figure d'un roi ou d'un prince-*auctor* tout autant que l'identité littéraire « personnelle » du ménestrel.

Derrière ces réappropriations lexicale et textuelle de modèles antérieurs d'autorité se laisse percevoir une reconfiguration épistémologique plus profonde du type de lien qui peut exister entre l'auteur et la vérité. À la suite de Michel Zink, on peut la formuler en des termes temporels. En effet, cette irruption massive d'une classe aristocratique au sein de la représentation poétique et livresque comme mécanisme authentifiant est également un bouleversement qui revêt une dimension chronologique : c'est le présent des élites du royaume de France qui devient un gage d'authenticité suffisant, en lieu et place des sources et des *auctores* anciens. Michel Zink a déjà pavé la voie à cette lecture, affirmant que les datations chez le poète Couvinois témoignaient de cette irruption massive du présent en tant que force légitimatrice dans la poésie lyrique de langue d'oïl observable dès le début du « siècle de Saint Louis »³³. Il est vrai que, l'œuvre du ménestrel contient non moins de quatorze pièces qui sont soit datées dans les prologues, soit dans les rubriques des manuscrits, soit encore datables en raison du contexte auxquelles elles renvoient, et qui recouvrent une période allant de 1319 à 1329 :

³³ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, op. cit., p. 118-119.

Pièces datées ou datables de Watriquet de Couvin ³⁴	
<i>Le dit des IV Sièges</i>	1319
<i>Le dit de Loyauté</i>	1319
<i>Des III Dames de Paris</i>	1320
<i>Le dit de la Fête du comte de Flandre</i>	1320-1322
<i>Le dit des VIII Couleurs</i>	1322
<i>Le dit de l'Arbre royal</i>	1322
<i>Le Miroir des Dames</i>	1324
<i>De Raison et de Mesure</i>	1324
<i>Le tournoi des Dames</i>	1327
<i>Le Miroir des Princes</i>	1327
<i>Le dit de la Cigogne</i>	1327
<i>Le dit du Roi</i>	1328
<i>Fatrasie</i>	1328
<i>Le dit du Connétable</i>	1329
<i>De l'Araignée et du Crapaud</i>	1329

On peut ainsi rappeler que le *Tournoi des dames*, pièce introductive des manuscrits *C*, *D* et *E*, s'ouvre sur une précision certes géographique, comme on l'a vu, mais également chronologique :

En l'an de la grace greigneur
Mil et .CCC. Nostre Seigneur
Vint et sept, ou milieu d'octobre,
A Montferant, si qu'il me membre (*Tournoi des dames*, v. 1-4)

La légitimation territoriale s'accompagne de ce qui a tout l'air d'une légitimation par la datation. La formulation paraît à cet égard imiter celle issue de la pratique diplomatique contemporaine, notamment celle du roi Philippe VI de Valois lui-même³⁵, monarque dont Serge Lusignan a d'ailleurs montré qu'il avait tenté de favoriser l'instauration du français en tant que langue des chartes et du pouvoir, à une époque caractérisée par l'accès inégal de la langue d'oïl à la représentation dans l'administration royale³⁶. La pratique de Watriquet ferait donc signe vers une façon alternative et nouvelle d'authentifier l'écrit, distincte du proverbial renvoi à une source livresque ou à des autorités anciennes et latines³⁷. Dans ce cas-ci, c'est le présent de l'auteur, et plus précisément le présent de ses

³⁴ Source : Maria Cojan-Negulescu, *Watriquet*, op. cit., p. 100.

³⁵ Un échantillon représentatif d'actes en français des derniers rois capétiens et de Philippe VI de Valois est offert dans Sébastien Drolet, *Les Échanges politiques entre le roi de France et les villes du Nord (1285-1350)*, Université du Québec à Montréal, Thèse de Doctorat, 2017, p. 169-187.

³⁶ Serge Lusignan, *La langue des rois*, op. cit., p. 95 et sq.

³⁷ Cette pratique de l'authentification par la datation semble également se systématiser chez les chroniqueurs et les historiens contemporains et postérieurs à Watriquet de Couvin. Sur cette question, voir

protecteurs aristocratiques qui sert à cautionner, en langue vernaculaire de surcroît, sa parole et son écriture poétiques.

Cet examen des nombreuses preuves du rôle particulier que joue le présent des protecteurs de Watriquet de Couvin en tant que puissance authentifiante ne saurait être interprété comme une façon d'« amoindrir », mais bien d'éclairer le statut exceptionnel dont bénéficie le ménestrel dans ses manuscrits. Maintes fois mise en scène et répétée dans les différents *codices*, l'autorité du Couvinois est bel et bien centrale au projet éditorial dont elle constitue la pierre angulaire ; elle sert de dénominateur commun entre les différents proches plus ou moins puissants du comte de Blois. De surcroît, Watriquet est lui aussi présenté comme un ambassadeur de la vérité, autrement dit un *auctor*.

Le titre alternatif que certains manuscrits donnent au *Tournoi des dames*, à savoir les *Paraboles de vérité*, synthétise bien les enjeux auctoriaux de ce poème dont on a vu l'importance programmatique. On le rappelle, dans une temporalité récente (1327, alors que le manuscrit date très vraisemblablement de la première moitié du XIV^e siècle) le poète-narrateur parcourt le château de son protecteur en compagnie de la Vérité, dépeinte comme un personnage féminin. Ensemble, ils déchiffrent les énigmes herméneutiques qui jaillissent de cet édifice à la fois signifiant et actuel qu'est Monferaut et les transforment en des enseignements moraux que le lectorat peut directement mettre en application. Les rapports qui peuvent exister entre Vérité, morale et auteur sont par conséquent intégralement déterminés et médiatisés par ce lieu du pouvoir comtal. Ils sont aussi extrêmement contemporains : c'est dans la contingence de son environnement immédiat que le poète déchiffre, sur les terres de son protecteur et à l'usage de ce dernier, les bases éthiques d'un art de vie princier éclairé et juste.

Dans *A* et *C*, bon nombre des représentations iconographiques du ménestrel insistent sur ce rapport particulier avec le vrai, en transposant dans d'autres poèmes le motif visuel qui sert à illustrer le *Tournoi des dames*. D'après ce motif, Vérité, vêtue d'une robe rose, tient l'auteur-narrateur par la main et lui dévoile le sens de la vision allégorique qui se présente à lui. On retrouve cette formule dans 9 des 21 représentations d'auteurs de *A* et 10 des 24 de *C*. Elle sert même d'illustration à des *dits* qui, comme le *Dit de la cigogne*

l'article de Christiane Marchello-Nizia, « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégies discursives », art. cit.

ou le *Dit de Fortune* ne contiennent aucune référence personnage de Vérité. Une telle stratégie de répétition souligne le statut et l'autorité de Watriquet, qui est présenté de fait comme le messager de la vérité. Mais en même temps, elle fait écho, en citant visuellement le *Tournoi des dames*, au fait que l'autorité du ménestrel dépend initialement du pouvoir de ses protecteurs. Comme nous l'avons démontré en détail, ceux-ci cherchent dans leur environnement présent et immédiat les sources d'un enseignement moral, et s'aident pour cela d'un auteur dont l'œuvre leur sert tout autant d'étalon que de représentation sublimée et méliorative de leur puissance.

Un auteur institutionnel

Le double phénomène mis en lumière, à savoir que Watriquet de Couvin a été changé en une sorte d'*auctor* monumental et qu'il a bénéficié pour ce faire de l'appui considérable de l'entourage du comte de Blois et du premier roi Valois se vérifie dans la dimension matérielle des témoins manuscrits de l'œuvre du poète, ainsi que dans les traces indirectes de sa réception dans les bibliothèques princières des héritiers de Philippe VI. Ce qui aurait pu ne constituer qu'une tentative sans lendemain a en fait été relayé et institutionnalisé par les puissants personnages représentés dans l'œuvre du poète et poursuivi par leurs descendants.

On doit revenir une fois de plus sur le portrait assez détaillé que Mary et Richard Rouse ont dressé du contexte de la production très concentrée autour de ce pouvoir aristocratique des manuscrits de Watriquet qu'on a conservés. Écartant de leur enquête les recueils *F* (BnF fr. 24432) et *G* (BnF fr. 12483), qui ne mettent pas du tout en scène l'identité onomastique de Watriquet, Mary et Richard Rouse ont tout d'abord établi que les manuscrits *A*, *C*, *D* et *E* partageaient de grandes similitudes matérielles et qu'ils provenaient de façon assez certaine d'un atelier de copie commercial parisien habitué de servir la haute noblesse française, ainsi que certains rois de France de la première moitié du XIV^e siècle, à savoir l'atelier de Thomas de Maubeuge³⁸.

³⁸ Cf. *supra*, introduction, p. 159 et sq. Comme le rappellent les deux médiévistes, l'autre manuscrit de Watriquet, *B*, « *is the least securely tied to the group, because it was not produced by the scribes and illuminators who made the other manuscripts* » (« est le manuscrit le moins fermement rattaché au groupe, du fait qu'il n'a pas été produit par les scribes et les enlumineurs responsables des autres manuscrits. »), « Publishing Watriquet's dits », art. cit., p. 140. Son copiste n'a pas été identifié et son aspect matériel se

Les deux historiens ont ainsi identifié le groupe de professionnels du livre ayant travaillé à la confection des recueils du Couvinois avant de proposer de les fédérer autour d'une figure de libraire connue pour avoir collaboré avec chacun d'eux. Les deux exemplaires les plus semblables, *A* et *C* ont, par exemple, été transcrits par un même copiste, surnommé « *long-nose* », et enluminés en partie par le même artiste, le Maître de Watriquet. Très proches visuellement de *A* et *C*, les recueils *D* et *E* ont pour leur part été copiés respectivement par les scribes « *little flowers* » et « *dovetail* ». En outre, *C* a été illustré par le Maître du *Roman de Fauvel*. Tous ces individus sont liés entre eux par le fait qu'ils ont par ailleurs travaillé sur des manuscrits issus de l'atelier d'un même libraire parisien, Thomas de Maubeuge. D'après les Rouse, *A*, *C*, *D* et *F* auraient donc tous été produits par Thomas³⁹.

Or la caractéristique de ce libraire est qu'il a fourni de nombreux manuscrits aux membres de la classe dirigeante française de son temps. Au cours de sa carrière qui s'étend de 1313 à 1349 environ, il a confectionné des recueils pour Mahaut d'Artois, le comte de Hainaut et le roi Charles IV ainsi que pour le futur roi Jean le Bon, soient le prédécesseur et le successeur de Philippe VI de Valois, dont on peut rappeler à nouveau qu'il s'agit du beau-frère du protecteur de Watriquet, le comte de Blois⁴⁰. Même s'il n'existe que peu d'indices fiables sur les destinataires originels des recueils du Couvinois, il est probable que la plupart de ceux-ci étaient destinés à une clientèle puissante et fortunée, proche de celle que Thomas avait justement l'habitude de servir.

Lorsqu'il s'agit d'identifier les premiers possesseurs des *codices* du ménestrel, l'attention se porte plus naturellement sur les recueils illustrés, à savoir *A*, *C* et *D*, du fait qu'ils s'ouvrent tous trois sur une représentation de la remise du livre par le poète à un ou à des protecteurs. L'identification de possesseur la plus certaine demeure celle du manuscrit *A*, puisque la rubrique qui accompagne l'illustration du folio 1r du *codex* nomme clairement les personnages clés de la scène représentée, à savoir l'auteur et le récipiendaire du *codex* mis en abyme : *Veschi comment Watriques sires de Verioli baille et presente touz ses meilleurs diz en escrit a monseigneur de Blois son maistre*

distingue fortement des autres copies. L'analyse reviendra cependant sur les marques de possession qui y ont récemment été découvertes.

³⁹ Cf. *supra*, introduction, p. 159.

⁴⁰ Voir Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's dits », art. cit., p. 134-135.

premierement le miror aus dames. *A* a donc sans doute été produit pour le comte de Blois, désireux de posséder une copie des *dits* de son serviteur. Bien qu'ils soient dotés d'enluminures initiales semblables à celles du fol. 1r du manuscrit *A*, *C* et *D* n'identifient pas aussi clairement leurs dédicataires. Semblable à *A*, la représentation du destinataire de *D* indique un possesseur aristocratique, tandis que les personnages anonymes de *C* sont dépeints avec une couronne, ce qui a fait supposer aux divers spécialistes qu'il s'agissait de Philippe VI et sa femme, Jeanne de Bourgogne. Mais il convient de rappeler que cette attribution demeure hypothétique et n'est soutenue par aucun indice aussi explicite que ce qu'on observe dans *A*. Le dernier *codex* de ce groupe, *E*, est quant à lui fragmentaire et ne divulgue aucune information sur ses possesseurs. Les renseignements sur les destinataires originels des *codices* *A*, *C* et *D* que fournissent les illustrations et les rubriques initiales de chacun de ces recueils, esquissent donc une interdépendance entre les manuscrits du poète et les représentants du pouvoir aristocratique ou monarchique. Sans qu'on puisse toujours les identifier avec le même degré de certitude, les premiers destinataires des *codices* illustrés du Couvinois sont représentés comme des membres de la haute aristocratie, voire comme des monarques.

Cet ensemble de données illustre la solidité de l'hypothèse des Rouse concernant Thomas de Maubeuge. Les manuscrits *A*, *C*, *D* et *E* possèdent effectivement une grande homogénéité codicologique, tandis que leurs destinataires, identifiables ou anonymes, semblent avoir appartenu au même milieu que celui avec lequel Thomas faisait fréquemment affaire et qui est surreprésenté dans l'œuvre de Watriquet de Couvin. Mais au-delà de ce constat philologique, le fait que ces quatre *codices* soient des objets commerciaux de luxe exécutés par un même groupe de professionnels du livre éclaire d'un jour particulier le statut d'auteur de Watriquet de Couvin.

Cela indique en effet que le poète constituait à lui seul une figure suffisamment respectée et convoitée pour qu'un certain nombre de personnages puissants et fortunés, déploient les sommes d'argent nécessaires au succès de ce projet éditorial onéreux qu'était la mise en livre de ses *dits*. Autrement dit, l'œuvre de Watriquet a été jugée digne de figurer pour elle-même dans une série de riches manuscrits qui le mettaient à l'honneur en tant qu'auteur et qui lui conféraient la respectabilité et la durabilité du *codex*. Mais dans le cas des riches recueils *A*, *C*, *D* et *E* au moins, ce jugement est le fait

de plusieurs clients disposant de ressources financières importantes, ce qui indique que les livres du ménestrel étaient aussi un produit de luxe destiné aux membres d'une même élite, ceux-là même que Thomas de Maubeuge avait l'habitude de servir.

Ces deux facettes complémentaires de la figure du poète, à la fois auteur livresque respectable et véritable objet de luxe et de prestige destinés aux puissants du royaume de France, peuvent être vérifiées et raffinées grâce à une seconde série de données paratextuelles dont on dispose sur les possesseurs curiaux des manuscrits de Watriquet. Ces données ont la particularité de ne plus concerner les seuls manuscrits *A*, *C*, *D* et *E*, mais également les témoins désormais disparus, ainsi que le manuscrit nettement plus énigmatique et moins étudié, mais néanmoins riche en informations qu'est *B*. Elles prennent la forme d'inventaires des « librairies » des descendants de Philippe VI de Valois, à savoir les rois Charles V et Charles VI (XIV^e -XV^e siècles) et les ducs de Bourgogne (XV^e-XVI^e siècles), ainsi que de notes marginales d'un lecteur du XIV^e siècle particulièrement attentif à la parole didactique du ménestrel, dans le cas de *B*. De fait, elles confirment la respectabilité et le prestige assez exceptionnels et durables dont a bénéficiés Watriquet en tant qu'auteur livresque de langue vernaculaire au cours de la période médiévale, tout en indiquant que cette fortune pour le moins considérable tire effectivement son origine de la volonté d'un réseau politique.

Nous avons déjà évoqué la présence de six manuscrits de Watriquet dans la Librairie royale du Louvre (1368-1429), comme un signe de la popularité des livres du ménestrel. Les inventaires, qui rendent compte d'au moins cinq ouvrages disparus dédiés à l'œuvre du Couvinois, fournissent une preuve quantitative du succès du poète : avec ces témoins indirects, on ne compte pas moins d'une dizaine de recueils consacrés à sa personne et à son œuvre. Outre la question du nombre, les sources qui décrivent la bibliothèque du roi précisent également la manière dont la figure d'auteur de Watriquet a pu se construire et subsister durablement en devenant un attribut (parmi d'autres) de la puissance, de la richesse et du savoir du roi.

L'histoire de cette collection de livres qui remonte probablement à Philippe le Bel et que Charles V dit « le sage » (1338-1380), petit-fils de Philippe VI, transféra dans la tour de la fauconnerie du palais royal et enrichit au point de lui faire atteindre, en 1380, le

nombre imposant de neuf cent volumes, est désormais bien connue⁴¹. Pour la reconstruire, les historiens se fondent principalement sur les inventaires conservés de cette Librairie, dont le plus ancien date de 1380 et le plus tardif de 1424⁴², soit le moment où les ouvrages ont été évalués pour être vendus au duc de Bedford, Jean de Lancastre, et dispersés. Collationnés une première fois par Léopold Delisle en 1907, et plus récemment par Marie-Hélène Tesnière, ces inventaires précisent l'apparence matérielle, le contenu, la langue ou encore le prix des livres présents dans la collection. L'attention équivalente qu'ils semblent accorder à la valeur financière et aux œuvres contenues dans les *codices* révèle le caractère hybride de cette Librairie. Comme l'explique Marie-Hélène Tesnière, celle-ci tient tout autant de la « bibliothèque royale » et du « conservatoire littéraire », socle épistémologique d'un pouvoir qui se veut éclairé, que du trésor aristocratique réunissant des objets de luxe ayant appartenu à des proches du roi et ayant convergé vers le Louvre « par le jeu des alliances puis des legs⁴³ ». De fait, ce monument aussi bien bibliographique que bibliophilique qu'est la Librairie renvoie donc à la nature des manuscrits de Watrquet de Couvin qui s'y trouvent. À elle seule, elle confirme dans la longue durée ce que les observations matérielles sur les manuscrits commerciaux *A*, *C*, *D* et *E* suggéraient déjà, à savoir que les recueils du Couvinois étaient pour la plupart des

⁴¹ Léopold Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V.*, op. cit. et *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, t. III, Paris, Imprimerie nationale, 1881, p. 163-170. On se référera également à Yann Potin, « Des inventaires pour catalogues ? Les archives d'une bibliothèque médiévale : la librairie royale du Louvre (1368-1429) », dans Hans Erich Bödeker et Anne Saada (dir.), *Bibliothek als Archiv*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, p. 119-140 ; Marie-Hélène Tesnière, « La littérature autour de 1300 dans la Librairie du Louvre », dans Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Ludvine Jaquière (dir.), *La moisson des lettres*, op. cit., p. 49-80. De la même auteure, voir également « La librairie modèle », dans Frédéric Pleybert (dir.), *Paris et Charles V. Arts et architecture*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2001, p. 225-233 et « Livre et pouvoir royal au XIV^e siècle : la librairie du Louvre », dans Jean-François Maillard, István Monok et Donatella Nebbiai (dir.), *De Bibliotheca Corviniana. Mathias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'État moderne*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009, p. 251-264.

⁴² On reproduira ici la description synthétique des différents inventaires de la librairie telle qu'effectuée par Marie-Hélène Tesnière : « Les deux inventaires rédigés en 1380 dévoilent l'organisation en quelque sorte topographique de la bibliothèque. Le premier, le manuscrit Paris, BnF, fr. 2700 (ff. 2-36v), est un registre sur papier à l'usage du garde Gilles Malet, destiné à être conservé dans la Librairie (noté A) [...]. Le second, le manuscrit Paris, BnF, Baluze 397 (noté B), est un rouleau de parchemin, remis au jeune Charles VI après son sacre ; il est moins précis que le précédent. Les inventaires de 1411 (noté D) et 1413 (noté E), qui fournissent les incipits-repères des second et dernier feuillets des manuscrits, permettent l'identification du premier et du dernier texte du volume. Ce sont respectivement les manuscrits fr. 2700, ff. 53-133 et fr. 9430, ff. 1-69. La prise des livres établie en 1424, lors de la cession de la bibliothèque au duc de Bedford, fournit une évaluation des volumes [...] ». Voir « La littérature autour de 1300 dans la Librairie du Louvre », art. cit., p. 50.

⁴³ *Ibid*, p. 74.

objets que les membres de l'élite dirigeante du pays convoitaient aussi bien en leur qualité de livres qu'à titre de signes extérieurs de leur propre richesse et de leur propre puissance.

À cet égard, les descriptions des recueils du ménestrel dans les divers inventaires peuvent être interprétées de deux manières lorsqu'il s'agit de penser les liens entre auctorialité, richesse et pouvoir qu'ils symbolisent. La première, nettement privilégiée par les chercheurs, consiste à user de ces sources tardives comme autant de traces qui permettent de remonter aux éventuels possesseurs originels des ouvrages qu'ils décrivent. La Librairie du Louvre est alors surtout perçue comme un témoin indirect et tardif de la réception première des ouvrages du Couvinois. Elle donne une fois de plus à voir que ce sont les membres d'un même « clan » aristocratique qui semble avoir été en grande partie à l'origine de la production et de la conservation de ces *codices*.

Ainsi, les spécialistes ont cherché à identifier les illustres possesseurs de trois recueils de luxe répertoriés dans les catalogues des XIV^e et XV^e siècles en se basant sur divers indices, depuis le positionnement dans la tour de la Fauconnerie jusqu'à l'*incipit* et l'*explicit* des recueils. Marie-Hélène Tesnière observe par exemple « la richesse exceptionnelle de la reliure » de l'exemplaire disparu, « couvert de drap d'or marramas » et enluminé, du *Miroir des dames* conservé au premier étage de la tour (Delisle 1220), de même sa proximité, dans la pièce, avec un autre *Miroir des dames*, « celui-là de Durand de Champagne – vraisemblablement acquis en 1371 à la mort de Jeanne d'Évreux⁴⁴ ». D'après Marie-Hélène Tesnière, on pourrait « voir dans cet exemplaire un manuscrit provenant de la collection de cette reine⁴⁵ ». En faveur de cette hypothèse, on peut en outre rappeler que le *Miroir des Dames* de Watrquet a précisément été composé en l'honneur de Jeanne, et qu'il est par conséquent tout à fait plausible qu'elle ait possédé une copie du poème, intégré à une collection auctoriale. Les Rouse avaient quant à eux spéculé sur l'identité du propriétaire d'un autre ouvrage enluminé et luxueux perdu : le manuscrit 1217 de l'inventaire de Delisle. En se basant sur les indications portant sur le dernier folio du recueil, les médiévistes ont établi qu'il se concluait avec le *Dit du connétable de France*. Or, tel qu'il est conservé dans *A*, ce *dit* est présenté comme le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵ *Idem*

résultat d'une commande du duc Louis I^{er} de Bourbon, allié de Philippe VI et grand-père de Jeanne de Bourbon, reine de France en sa qualité d'épouse de Charles V, fondateur de la Librairie. D'après les deux chercheurs, secondés par Marie-Hélène Tesnière, le recueil 1217 aurait donc appartenu aux Bourbon et c'est ainsi qu'il aurait intégré la collection royale avant 1380⁴⁶. Le dernier des trois ouvrages de prix, le manuscrit 1216 de Delisle, a été identifié par Charles-Victor Langlois comme étant le manuscrit C, grâce à l'*incipit* et à l'*explicit* fourni par le catalogue. Mais rien, on l'a dit, ne confirme de façon certaine l'opinion des chercheurs selon laquelle il s'agirait de l'exemplaire de Philippe VI.

Bien qu'elles soient toutes parfaitement hypothétiques, ces tentatives de retrouver les propriétaires originels des *codices* luxueux de la collection royale reposent sur un phénomène bien réel dont attestaient déjà les ouvrages potentiellement issus de l'atelier de Thomas de Maubeuge (*ACDE*). La convergence d'un grand nombre de riches manuscrits de Watriquet de Couvin en un même lieu de pouvoir et de savoir, probablement par le jeu des legs successifs, tend à confirmer l'idée que la fortune littéraire du ménestrel est intimement rattachée à la proximité de son premier public avec le pouvoir monarchique français dont la Librairie du Louvre est la concrétisation bibliographique.

Or, parallèlement à cette question des possesseurs médiévaux, la seconde manière d'interpréter les données sur cette Librairie consiste justement à étudier la collection royale pour elle-même. L'objectif est alors de s'interroger sur le type de valeur que cet instrument particulier de la puissance royale a pu conférer à l'œuvre et à l'auctorialité de Watriquet dans la longue durée. À l'évidence, la présence d'un si grand nombre de recueils du Couvinois au Louvre dénote que ses poèmes ont fait l'objet d'une certaine forme d'institutionnalisation et de monumentalisation, et ce, quelques générations encore après la période d'activité présumée du poète. Mais ce phénomène est-il uniquement résiduel ? Autrement dit, les *codices* du ménestrel ont-ils simplement « échoué », pour ainsi dire, dans une bibliothèque qui était aussi le réceptacle d'héritages familiaux ? Ou bien ont-ils au contraire conservé au moins une part de leur valeur, ou plus exactement de leur actualité auprès d'un public médiéval plus tardif qui en aurait encore respecté la

⁴⁶ *Idem*

monumentalité ? Si les informations paratextuelles dont on dispose ne permettent pas de répondre de manière tranchée et définitive à cette question, elles laissent tout de même entendre que la popularité de Watriquet a bel et bien été maintenue et consolidée de façon active par les héritiers de Philippe VI de Valois.

Étonnamment, peut-être, l'hypothèse selon laquelle le Couvinois aurait connu une fortune à long terme chez les membres de la famille royale se vérifierait grâce à la disparition, fort peu commentée jusqu'à présent, d'un de ses manuscrits de la Librairie du Louvre. Encore présent dans l'inventaire de 1411, le manuscrit *C*, reconnaissable on le sait par l'entremise de son *incipit* et de son *explicit*, n'apparaît plus dans le catalogue de 1424, dressé juste avant la dispersion du fonds⁴⁷. Léopold Delisle a décrit pour les déplorer ce type de disparitions, qui s'expliquent selon lui par le fait que « l'on tira de ce dépôt [la Librairie], comme d'un magasin commun, tout ce qui était à la convenance des membres de la famille royale⁴⁸ ». Mais il se pourrait bien qu'elles soient justement un baromètre intéressant du succès et du prestige associés aux copies qui ont quitté la collection du roi. S'intéressant au cas particulier de l'effondrement, entre 1380 et 1424, du nombre de romans courtois dans la Librairie, Véronique de Becdelièvre propose une interprétation « positive » de ce phénomène de disparition :

La perte de nombre de volumes a conduit Léopold Delisle à parler de « pillage ». Les dons et emprunts ne témoignent-ils pas, plutôt, du succès du genre littéraire et surtout de la valeur symbolique du livre en tant que récompense royale et cadeau politique ?⁴⁹

Malgré une différence de proportions, les interrogations de Véronique de Becdelièvre peuvent être transférées au cas du manuscrit *C* de Watriquet de Couvin. Le fait qu'il ait fait l'objet d'un don témoignerait de son succès autant que de sa « valeur symbolique » en tant que « cadeau politique », pour reprendre sa formulation.

D'ailleurs, l'estime et l'aura durables dont semblent avoir bénéficiées les livres du ménestrel auprès des membres plus ou moins éloignés de la famille royale ne se laissent

⁴⁷ Les autres manuscrits sont quant à eux toujours présents et décrits sous la cote 77, 385, 386, 387 et 388. Voir l'édition imprimée de l'inventaire faite par Louis-Claude Douët d'Arcq, *Inventaire de la bibliothèque du roi Charles VI*, Paris, Imprimerie générale de Ch. Lahure pour la Société des Bibliophiles, 1867.

⁴⁸ Léopold Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, t. I, Paris, Imprimerie impériale, 1868, p. 50.

⁴⁹ Véronique de Becdelièvre, « Leçons d'inventaires. La littérature courtoise à la Bibliothèque royale du Louvre », *Revue de la BnF*, 2011, vol. 1, n° 37, p. 38-48 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-1-page-38.htm> Consultée le 10 avril 2018.

pas seulement deviner à travers le jeu des absences. On sait également qu'au moment où *C* disparaît de la Librairie du Louvre, des *codices* du Couvinois commencent progressivement à apparaître dans une collection princière rattachée au pouvoir des Valois, à savoir la Librairie des ducs de Bourgogne. Héritiers de Philippe VI, le roi autour duquel gravitaient Watrquet et son réseau de protecteurs, les ducs paraissent avoir activement cherché, au fil des générations, à se procurer non moins de trois exemplaires de l'œuvre du poète. Même après la dispersion en 1424 de la Librairie des rois de France, les manuscrits du poète auraient continué à constituer des symboles prestigieux de l'imbrication des pouvoirs codicologique et aristocratiques chez les descendants des premiers rois Valois.

Il est possible de se faire une idée assez précise du contenu de la Librairie ducale au fil des ans, de même que des liens de continuité qu'elle tisse avec le pouvoir royal français. Inventoriée une première fois en 1404 par Barrois sous le règne de Philippe II le Hardy (1360-1404)⁵⁰, petit-fils du roi Philippe VI et frère de Charles V, la bibliothèque des ducs de Bourgogne s'est accrue de façon exponentielle au fil des générations, notamment grâce aux acquisitions effectuées auprès de la Librairie du Louvre. De multiples inventaires rendent compte des changements opérés dans le fonds, depuis celui de Barrois jusqu'au catalogue rédigé en 1577 par l'érudit Viglius (1507-1577), à l'époque où la Librairie ducale est devenue la bibliothèque du Saint-Empire Romain Germanique. Comme dans le cas de la Librairie de Charles V et de Charles VI de France dont elle est en partie l'héritière, la collection des ducs symbolise la convergence de la politique et de la bibliophilie. Comme autant de briques à cet édifice sapiental et aristocratique, trois des manuscrits Watrquet ont intégré ce fonds au fur et à mesure qu'il se bâtissait.

En cherchant dans ces multiples catalogues, Georges Doutrepoint et Auguste Scheler remarquent ainsi l'apparition dans la collection des ducs, en 1420 et en 1467 respectivement, d'un *Miroir aux dames*⁵¹ et d'un livre des *Paraboles de vérité*. Le premier exemplaire a pu être identifié avec certitude avec le manuscrit *A*, c'est-à-dire la copie de Gui de Blois. Non sans quelques réserves, Auguste Scheler propose ensuite

⁵⁰ Gabriel Peignot, *Catalogue d'une partie des livres composant la bibliothèque des ducs de Bourgogne au XIV^e siècle*, Dijon, Victor Lagier, 1861, p. 67.

⁵¹ Georges Doutrepoint, *Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon (1420)*, Bruxelles, Kiessling, 1906, p. 83, entrée 128.

d'identifier les *Paraboles de vérité* au manuscrit *D*⁵². À ces deux exemplaires bien connus des médiévistes, nous sommes désormais en mesure d'ajouter un troisième manuscrit.

Les chercheurs ont remarqué que la description de 1577 contenait une référence à un autre *Witricquet, en franchois* (Viglius, 878)⁵³. On sait moins que cet ouvrage est déjà mentionné dans un inventaire des livres de Marie de Hongrie, sœur de l'Empereur Charles Quint, en 1556 (C 199 : « Aultre petit livre nommé *Witricquet*⁵⁴ »), et avant cela dans la liste des possessions que lui lègue sa tante, Marguerite d'Autriche, descendante des ducs, en 1525 (« un petit [livre], qui ce nomme Witricquet⁵⁵ »). On ne retrouve pas de livre sous ce titre dans les descriptions plus anciennes de la librairie des ducs, ce qui pourrait indiquer qu'il a été acquis à l'époque de Marguerite. Auguste Scheler s'interrogeait sur la possible identité entre ce *Witricquet* et le manuscrit *A*⁵⁶, mais Georges Doutrepoint souligne à juste titre que *A* est le manuscrit 589 de Viglius, que l'on retrouve d'ailleurs dans une version antérieure de la librairie de Charles Quint, en 1535⁵⁷. Puisque le manuscrit *D* correspondrait pour sa part au numéro 546 du catalogue de Viglius, ce *Witricquet* est un autre *codex* que *A* et *D*.

Or on a récemment découvert qu'un livre de Watriquet, *C*, contenait une signature dans le coin supérieur gauche du contre-plat supérieur de la reliure (ancienne) du manuscrit qui pouvait être attribuée à Jean de la Sauch, qui était justement secrétaire de Marguerite d'Autriche et de Charles Quint⁵⁸. Cette marque de possession suggère

⁵² Voir Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet...*, *op. cit.*, p. XX-XXI. L'éditeur constate cependant une différence de couleurs entre la reliure décrite dans l'inventaire et celle – médiévale – qui recouvre désormais le manuscrit.

⁵³ *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale des Ducs de Bourgogne*, t. I, *Résumé historique*, Bruxelles-Leipzig, C. Muquardt, 1812, p. cclxviii.

⁵⁴ Louis Prosper Gachard, « Notice sur la librairie de la reine Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, régente des Pays-Bas », *Compte-rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire*, t. X, 1845, p. 239.

⁵⁵ Henri Michelant, « Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines le 9 juillet 1523 », *Compte-rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire*, 3^e série, t. XII, 1871, p. 48.

⁵⁶ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet...*, *op. cit.*, p. XVIII.

⁵⁷ Henri Michelant, « Inventaire des joyaux, ornements d'église, vaisselles, tapisseries, livres, tableaux, etc., de Charles-Quint, dressé à Bruxelles au mois de mai 1536 », *Compte-rendu des séances de la commission royale d'histoire*, vol. 41, n° 13, 1872, p. 323.

⁵⁸ Nous reprenons en partie le propos de l'article suivant : Julien Stout, « Sire trouvère et roi trouvé. Aspects géographique, poétique et politique de la production des manuscrits de Watriquet de Couvin », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *Les centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 175-200. Voir notamment p. 185.

fortement que le manuscrit *C* – celui-là même qui disparaît de la Librairie du Louvre entre 1411 et 1424 – serait le *Witricquet* décrit dans les inventaires bourguignons. Elle élève à trois, et non plus deux comme on l’a longtemps cru, le nombre de *codices* de prix renfermant les œuvres de Watriquet que les ducs de Bourgogne et leurs descendants ont acquis au fil du temps, depuis l’époque du duc Philippe le Bon à celle de Marguerite d’Autriche.

Parce que ces acquisitions ont eu lieu à des époques différentes, on peut imaginer que les *codices* du Couvinois continuaient d’être convoités à la fin du Moyen Âge et qu’on se les procurait de façon « active », et non par un simple jeu d’héritages. La croissance de la Librairie ducale vient alors dialoguer avec la décroissance de celle du Louvre pour offrir un aperçu de ce que pouvaient être la « vie » et surtout la valeur des manuscrits de Watriquet de Couvin plusieurs générations après la période d’activité présumée du poète. Ils ont constitué à n’en pas douter un accessoire de la puissance, et peut-être même une lecture des multiples membres de la lignée des Valois ou de leur entourage⁵⁹.

Par ailleurs, un dernier témoin manuscrit donne à voir la manière dont on a pu lire Watriquet et traiter son œuvre comme celle d’un auteur respectable, et surtout digne d’intérêt du fait de sa proximité avec le pouvoir. Quasiment ignoré des médiévistes qui ne sont pas parvenus à le rattacher de façon convaincante aux autres témoins de l’œuvre du ménestrel, le *codex B* a la particularité de renfermer des traces écrites laissées par un lecteur médiéval. Peut-être à cause du caractère nettement moins luxueux du manuscrit, ces indices semblent avoir été ignorés par les chercheurs. Ils ont pourtant la particularité d’illustrer le fait que la stratégie auctoriale du poète telle qu’elle se laisse observer dans les manuscrits a été comprise et respectée par un lectorat qui semblait en valoriser la portée didactique et pratique.

En effet, *B* renferme un certain nombre de gloses, situées dans les marges inférieures des f. 58v, 60r, 62v, 67r et 104v. Les quatre premières gloses se situent toutes sur les feuillets renfermant le *Dit des quatre sièges* : il s’agit de récapitulations des

⁵⁹ Toutefois, dans le cas des catalogues ducaux, il demeure difficile de juger du rôle exact joué par l’auteur, son nom ou sa réputation dans la valeur qu’on accordait aux livres qui renfermaient sa poésie. Sur les trois recueils signalés, seul le manuscrit *C* y est identifié comme un *Witricquet*, sans que l’orthographe – imprécise – ne puisse garantir avec certitude que les descripteurs ou les possesseurs aient saisi l’importance, voire même la signification de ce nom de poète.

comparaisons entre les hauts personnages de l'histoire ou de la littérature et des membres de l'entourage de Charles de Valois contenues dans le dit⁶⁰. Située à la fin du *Dit du Roi*, la glose du dernier feuillet⁶¹ est quant à elle une note sur les célèbres quatre vertus cardinales que devrait posséder tout monarque et dont Watriquet se fait le porte-voix⁶². Ces notes marginales indiqueraient bel et bien le succès de la démarche éditoriale et auctoriale propre aux manuscrits de Watriquet. Elles signalent que le contenu des poèmes du Couvinois pouvait faire l'objet de lectures attentives, dégageant à l'occasion les aspects marquants et les enseignements-clés de certains *dits*. Une telle pratique peut être vue comme la confirmation que Watriquet était bel et bien perçu comme une autorité livresque vernaculaire, que des lettrés d'expression française traitaient comme telle. Par ailleurs, les gloses marginales se concentrent soit sur les comparaisons entre Arthur, Alexandre ou encore le Duc Nayme et de puissants princes contemporains tels que Charles de Valois et le Comte de Hainaut, soit sur les vertus enseignées au roi de France Philippe VI de Valois en personne. Cela témoigne du deuxième aspect essentiel de l'autorité de Watriquet, à savoir l'interdépendance de celle-ci avec le réseau aristocratique que le poète dépeint et sur lequel elle repose en grande partie. Pour le glosateur aussi, donc, l'aura du ménestrel couvinois semble fondamentalement indissociable du fait qu'il est le propagandiste en même temps que le précepteur des grands. Cela permet également de mieux cerner le type d'autorité qui entoure la parole de Watriquet, et qui paraît se fonder sur une culture influencée par les succès de la poésie vernaculaire d'un certain genre, à savoir la matière épique de France, les romans arthuriens et les romans d'Alexandre.

Il est plausible, enfin, que cette manière de consommer la poésie du ménestrel ait une explication « sociologique ». Le glosateur, qui use de nombreuses abréviations témoignant d'une familiarité avec l'activité scripturaire, a également apposé une signature à côté de chacun de ses commentaires. Sans que celle-ci puisse être identifiée

⁶⁰ On donne ici la transcription du contenu des interventions : f. 58v *Artuz de bretagne, comparé à Charles de Valoys* ; f. 60r *Alexandres, comparé au Conte de Henaut* ; f. 62v *Dus Naymes, comparé au Conte de Provence* ; f. 67r *Girart de France, comparé au conte de Flandres*.

⁶¹ *Le nom des .iiii. vertus : Sagece, Justice, Force, Ateprance*.

⁶² Sur la réception médiévale de ces quatre vertus qu'on trouve dès *La République* de Platon, voir par exemple István Pieter Bejczy, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages: a Study of Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, col. « Brill's studies in intellectual history », 2011.

avec certitude⁶³, elle se conforme au modèle des paraphes en forme de boucle adopté par les notaires royaux français dès 1310 et popularisée sous les règnes de Jean II le Bon et Charles V⁶⁴. Il est probable que les intérêts de ce lecteur-glosateur reflètent sa propre proximité avec le milieu dans et pour lequel l'œuvre de Watriquet était produite.

Pour conclure ces remarques bibliographiques et codicologiques, il est également possible de souligner le prestige et la célébrité dont a bénéficié Watriquet de Couvin en comparant brièvement sa fortune manuscrite avec celle de son contemporain Jean de Condé. Ménestrel de Guillaume I^{er} de Hainaut de Flandre et de sa femme Jeanne de Valois, Jean est lui aussi rattaché, comme nous l'avons vu, à une puissante cour princière qui gravite de surcroît dans des milieux proches, si ce n'est identiques à ceux de Watriquet⁶⁵. Cependant, comme cela a été analysé brièvement dans la manière dont il « plagiait » Alard de Cambrai, Jean ne fait pas de la propagande méliorative des élites curiales qu'il sert le cœur de son projet poétique. Il réagit parfois à des « affaires politiques » survenues dans le milieu curial de Watriquet (le poème *De Monss. Engeran de marigini* en est une manifestation) et s'adonne à des éloges – fort ponctuels au demeurant – de ses patrons. Mais il fait par ailleurs reposer sa légitimité poétique et professionnelle sur sa filiation avec Baudouin de Condé, ce que nous aurons l'occasion d'analyser dans le chapitre à venir. En outre, d'un point de vue codicologique, Jean ne paraît pas avoir fait l'objet d'une institutionnalisation ni d'un engouement comparable à ceux de Watriquet. Les témoins codicologiques de son œuvre, au nombre de trois, sont relativement peu nombreux et ne se laissent pas toujours rattacher à un patron qui se servirait de ces *codices* pour faire rayonner son prestige. Surtout, Jean de Condé n'est jamais nommé dans les inventaires des bibliothèques aristocratiques ou monarchiques de son époque à titre de poète dont le seul nom désignerait la totalité d'un livre. Si l'on dénombre plusieurs « Watriquet » dans les « librairies » des rois de France et des ducs de Bourgogne, on ne trouve aucun « Jean de Condé » qui témoignerait d'un succès comparable des manuscrits de Jean. De par cette réception « en pointillés », Jean de

⁶³ Sur la potentielle identification à Jean Valee, gruyer du Duc de Bourgogne, voir Julien Stout, « Sire trouvère et roi trouvé », art. cit., p. 187.

⁶⁴ Olivier Canteaut, « Les derniers Capétiens ont-ils une signature ? », *Hypothèses*, vol. 9, n° 1, 2006 p. 312-313. Voir également Claude Jeay, « La signature comme marque d'individuation. La chancellerie royale française (fin XIII^e-XV^e siècle) », art. cit.

⁶⁵ Cf. *supra*, chapitre 1, p. 273-275.

Condé souligne d'autant mieux le caractère exceptionnel de l'alchimie entre pouvoir, institutions et culture livresque au centre de laquelle la figure auctoriale de Watriquet de Couvin a été placée.

Ainsi, l'ensemble de la production et de la réception des manuscrits autoriaux de Watriquet de Couvin, depuis le *Tournoi des dames* jusqu'aux inventaires des bibliothèques des descendants de Philippe VI de Valois, signalent un même lien d'interdépendance fondamentale entre la respectabilité littéraire de l'auteur Watriquet de Couvin et le prestige dont jouissaient ou que cherchaient à atteindre ses puissants protecteurs. Cela étant, l'œuvre du poète ne se résume pas simplement à l'application mécanique et servile d'une tâche poétique louangeuse, destinée à magnifier l'aura d'un clan politique en le drapant du prestige de la culture livresque et de l'ensemble de ses corollaires, qui vont de la « librairie » monarchique à la réappropriation du prestige de la notion d'*auctoritas*. Ou du moins, si tel est le projet assumé qui se dégage de la tradition manuscrite du poète, il n'est pas sans générer un certain nombre d'ambiguïtés, à commencer par celles liées à la culture et au patrimoine littéraire de langue d'oïl dont Watriquet et ses maîtres se présentent ostensiblement comme les héritiers.

Le fait que Watriquet appartienne, en tant que figure auctoriale, à une tradition poétique particulière, à savoir celle de la langue et de la littérature d'oïl produite dans le giron des cours aristocratiques, semble constituer sinon un obstacle, du moins un paramètre de taille du projet de légitimation et d'autorisation de sa *persona* dont semble témoigner sa tradition manuscrite. Cela est explicitement thématiqué de façon autoréflexive, intertextuelle et métapoétique dans les manuscrits du ménestrel, et plus particulièrement dans les *codices A* et *C*, plus exhaustifs et plus richement enluminés que ne le sont *B* et *D*⁶⁶. Certaines des pièces copiées dans ces deux exemplaires de l'œuvre de Watriquet paraissent avoir pour fonction de rappeler l'héritage littéraire problématique que véhicule un auteur, Watriquet, dont le discours semble graviter autour de l'univers des fictions romanesques et des productions poétiques parfois irrévérencieuses.

⁶⁶ Le manuscrit *E* est trop fragmentaire pour qu'un avis définitif puisse être formulé à l'égard du type de *persona* auctoriale qu'il construit. On croit cependant savoir que le *codex* renfermait un *fatras* dont il subsisterait une strophe. Aucun indice ne subsiste quant à la présentation de la pièce et à une quelconque mise en scène de la *persona* de son auteur, contrairement à ce qu'on observe dans *A*.

On montrera que la prise en compte de cette filiation prend chez Watriquet la forme de deux positions bien distinctes, qui informent deux discours opposés sur la fonction et le rôle de l'auteur en langue romane. La première, sérieuse, est située en opposition radicale avec ce qu'elle dénonce comme les charmes d'une certaine poésie d'oïl que l'on pourrait qualifier de courtoise et de divertissante. L'autre, nettement plus amusée, s'applique à bâtir une figure de poète qui incarne toutes les ambivalences de certains genres populaires de la littérature « en roman ». Symbolique de la première position, un texte tel que le *Miroir des princes*, présent aussi bien dans *A* que dans *C*, canalise toute les ressources autoréflexives de la littérature courtoise et romanesque, et ce pour mieux mettre en place sa vision d'un modèle d'un *auctor* français et monarchique qui puisse incarner sans ambivalence une autorité à la fois politique et religieuse. Watriquet sert essentiellement, dans le *Miroir des princes*, à bâtir et édifier un roi-*auctor* idéalisé qui puisse pratiquer, en langue romane, une « poétique du pouvoir » parfaitement univoque dans sa soumission à une morale et une politique d'inspiration divine.

Le *Miroir des princes* : une « poétique du pouvoir » dans la langue du roman

Le *Miroir des princes* reprend un noyau narratif relativement connu, que l'on trouve dans deux autres poèmes médiévaux au moins, à savoir l'histoire de *Barlaam et Josaphat*⁶⁷ et le dit *Du roi et des ermites*, composé par celui dont on a vu qu'il était une sorte de « double » de Watriquet, à savoir Jean de Condé. La structure minimale du récit peut se résumer ainsi : un roi désireux d'inculquer la valeur de l'humilité et la crainte du trépas à son frère fait mine de le condamner à mort en envoyant un *corneur* devant sa fenêtre. Selon la coutume du royaume, ce signal sonore est en effet synonyme de peine capitale. Après avoir insufflé une profonde angoisse dans le cœur de son frère, le roi le gracie et lui dévoile l'enseignement moral (mépris du monde, peur de la mort et adoration

⁶⁷ Édition de référence pour *Barlaam et Josaphat* : *Barlaam und Josaphat. Französisches Gedicht des dreizehnten Jahrhunderts von Gui de Cambrai, nebst auzügen aus mehreren andern romanischen versionen*, édité par Hermann Zotenberg et Paul Meyer, Stuttgart, Litterarischer Verein, 1864. Voir aussi *Le Roman de Barlaam et Josaphat*, éd. par Jean Sonet, 2 vol., Namur-Paris, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres-Vrin, coll. « Recueil de travaux d'histoire et de philologie », 1949-50, de même que *L'Histoire de Barlaam et Josaphat. Version champenoise d'après le msé Reg. Lat. 660 de la Bibliothèque apostolique vaticane*, éd. par Leonard R. Mills, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1973. La version du poème composée par Chardri est dénuée de toute référence à l'épisode du cor. Pour le texte de Jean de Condé, voir Auguste Scheler (éd.), *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, op. cit., t. II, p. 63-69.

de Dieu) qu'il voulait ainsi lui prodiguer. La version de Watriquet a été relativement peu étudiée par les médiévistes. Seules les recherches de Silvère Menegaldo et tout récemment de Danilo Aprigliano se sont concentrées sur le contenu moral et politique du poème, qui déploie effectivement une réflexion sur l'art de gouverner du prince où se laisserait deviner l'influence d'Aristote⁶⁸.

Sans contredire les lectures déjà proposées, nous tenterons plutôt ici de procéder à une analyse inédite du *Miroir des princes*, centrée principalement sur l'aspect métapoétique du texte, qui offre une réflexion complexe sur la question de l'auteur et de l'autorité au sein de la littérature en langue vernaculaire. Tout en ayant recours à de nombreuses mises en abyme, ainsi qu'à des références intertextuelles à la poésie de langue d'oïl qui précède l'époque de Watriquet de Couvin, cette composition cherche aussi, voire surtout, à penser les liens étroits entre la pratique du pouvoir monarchique qu'elle prodigue et celle de l'activité d'écriture poétique en roman. Perçu comme un problème d'ordre moral, l'héritage poétique de la littérature en ancien français est, dans ce contexte, ouvertement invoqué pour mieux être domestiqué et réemployé au service d'un art de gouverner.

On le verra, cette façon de prodiguer une union de ces deux pôles que sont le domaine poétique et celui de la politique se fonde sur une philosophie morale qui trouve sa source et son sens dans une vision selon laquelle le roi et le poète ne seraient que des variantes individuées d'une vérité morale transcendante, bénéfique à l'ensemble de la collectivité. Dans le *Miroir des princes*, il se pose ainsi une équation entre les figures monarchique et auctorale, qui sont toutes deux les représentantes d'une humanité dont l'objectif doit être de servir Dieu en faits et en dits. Tout l'intérêt du texte provient du fait qu'il n'individualise pas entièrement chacun des termes de l'équation (auteur et monarque). Dans sa diégèse tout comme dans ses marges, il adresse un même impératif aux poètes et aux princes, appelés à se changer en véritables *auctores*, c'est-à-dire en porte-voix et vecteurs de vérités inspirées en l'occurrence par Dieu, tout en conjurant les

⁶⁸ Silvère Menegaldo, « La figure royale... », art. cit. ; Danilo Aprigliano, *Watriquet de Couvin poeta e moralizzatore. L'Educazione del principe et la filosofia di corte. Con un saggiodi edizione critica del Mireoir aus princes*, Thèse de Doctorat, Université de Sienne, Département de philologie et critique des littératures antique et moderne, année académique 2015-2016. On trouve également une brève analyse du texte dans Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir*, op. cit., p. 271-272.

risques potentiels d'ambivalence et d'égarements moraux propres à la poésie courtoise de langue d'oïl, qui fait par ailleurs partie de l'horizon d'attentes du public de Watriquet.

De fait, les liens qui unissent l'auteur au prince et la poétique à la vérité politico-morale qui sous-tend le poème peuvent être résumés par l'image du reflet spéculaire. Instauration dès le titre de la pièce, la métaphore du miroir synthétise en effet les aspects moral, poétique, politique et même théologique de cette auctorialité et de cette anthropologie telles qu'elles sont représentées et pensées dans l'ensemble de la composition. Elle rend aussi bien compte de la « symbolique catoptrique » qui constitue le socle philosophique et moral du poème que de la pratique autoréflexive de la littérature que Watriquet déploie dans le but de mieux la changer en un outil de persuasion au service de son projet auctorial didactique. Poème spéculaire à tous les niveaux, le *Miroir des princes* se dote d'une profondeur métapoétique qui favorise la contemplation de l'auteur, de son public ou encore de la littérature d'oïl par eux-mêmes. Mais loin d'être autotélique, ce retour sur soi devient l'opportunité de penser le rapport entre le soi, sa collectivité et Dieu.

Ainsi, de façon tout à fait évidente et attendue, Watriquet offre la clé de lecture de son texte dans son épilogue où il compare le récit qu'il vient d'effectuer à un miroir, qu'il tend comme un objet à son public aristocratique :

A vous, roy, duc, prince et baron,
Ce miroir presente et envoie
Que chascuns bien s'i mire et voie
Comment Diex bien se venge à point
Des mauvais. Or prenez là point
Et pensez à vostre fenir. (*Miroir*, v. 988-993)

Le *dit* narré est donc associé à cette image de l'objet réfléchissant offert à un auditoire ou à un lectorat appelé à s'y *mirer* dans une perspective religieuse et morale centrée sur la crainte de la vengeance divine, de même que celle du *fenir* de l'existence. À cette métaphore catoptrique située aux seuils du poème s'ajoutent d'autres références au miroir dans les différentes strates de l'énonciation, tant et si bien que l'objet revêt en premier lieu une fonction d'image globalisante et fédératrice pour l'ensemble du *dit*. Un survol des références au miroir dans les différentes parties du texte permet de s'en convaincre.

Entre la fin du conte à proprement parler et l'épilogue, l'auteur-narrateur use explicitement de la métaphore à deux reprises dans une apostrophe adressée au public. L'un de ces usages est pour ainsi dire identique à celui de l'épilogue, qui posait une équivalence entre le récit relaté et l'objet dans lequel on se mire à des fins morales :

Roy, duc et conte, donc pensez
A ce miroir et sagement
Vous i mirez ; gardez comment
Diex a les mauvais abatus [...] (*Miroir*, v. 934-937)

La seconde occurrence située à ce niveau de l'énonciation possède quant à elle une signification davantage punitive. Au v. 924, Watriquet rappelle que le *mireoir*, entendu ici au sens du « châtiment exemplaire⁶⁹ » infligé par le roi à son frère, guète tous ceux qui croient vainement pouvoir *tenir royaume* (*Ibid.*, v. 926-927) en un *siecle* caractérisé par son caractère éminemment périssable. À cela pourrait s'ajouter, enfin, une référence spéculaire plus indirecte qui survient lorsque l'auteur-narrateur rappelle que Dieu a « Fourmé et pourtrait à s'ymage » (*Ibid.*, v. 863) l'homme, et ce pour rappeler à l'ordre le tyran qui « a bien bestorné le dos » (*Ibid.*, v. 861) au Créateur de par son comportement injuste.

Au sein même de la diégèse, le frère du roi compare la mise en scène macabre dont il a été victime, de même que les paroles du monarque à un *biau mireoir* dont on peut extraire des pratiques et des enseignements moraux :

« Sire, de vo douce parole
Vou rent mercis ; è bonne escole
Ai esté, et Diex le vous mire !
Biau mireroir, se bien m'i mire,
M'avez mis devant pour mirer ;
Je ne m'en doi pas aïrer,
Car c'est touz bien et honestez,
Quanque vous ci m'amonnestez,
Pour moi et autrui chastoier,
Et je m'i doi bien apoier,
Car miroir mais meilleur n'aurai ;
Se Dieu plest, moult miex en vaudrai. » (*Miroir*, v. 775-786)

Cet usage circulaire et insistant de la métaphore est complété et ponctué par une remarque proleptique de l'auteur-narrateur, qui assure à son lectorat que le *mireoir* n'est

⁶⁹ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet*..., *op. cit.*, p. 472

pas resté « lettre morte » depuis, et que le frère du roi l’a mis en application, améliorant ainsi son sort :

Si fist il puis, miex en valut
D’arme et de cors et de salut,
Car ce miroir moult bien retint. (*Miroir*, v. 786-788)

Ce premier survol permet de comprendre que l’image du miroir possède une fonction aussi bien polysémique que synthétique dans l’ensemble du poème. Elle est employée tour à tour pour désigner le texte lui-même, la punition dont le frère du roi fait l’objet, l’enseignement moral à tirer de la mise en scène juridique du roi voire même le rapport de ressemblance qui lie l’homme à son Créateur. Forte de ces observations, l’analyse s’appuiera à présent sur cette centralité et cette transversalité de l’image catoptrique dans les diverses strates de la narration et soulignera de quelle manière elle s’intègre en outre à des jeux certes moins explicites mais tout aussi présents d’autoréflexivité disséminés aux divers endroits du récit.

Pour le spécialiste moderne, l’interprétation la plus naturelle du titre de la pièce, *Le Miroir des princes*, de même que les différents renvois au récit comme un *mireoir*, consiste bien entendu à postuler sa filiation avec le « genre » médiéval que, à la suite des travaux de Wilhelm Berges, on a rassemblé sous le titre de *Fürstenspiegel* (« Miroir aux princes »)⁷⁰. Mais un tel rapprochement est sujet à caution pour deux raisons. D’abord, les travaux d’Einar Már Jónsson ont fortement remis en question l’idée selon laquelle il aurait existé, tout au long du Moyen Âge, un corpus d’œuvres relativement homogènes d’un point de vue thématique et formel qui auraient eu pour objet principal l’instruction du monarque et qui auraient circulé sous l’appellation englobante de « miroir aux princes » :

Avant la fin du XIII^e siècle [...] on ne trouve pas trace de la « métaphore du miroir » appliquée à un manuel de morale ou d’éthique politique destiné à un roi ou un prince, et, à part deux œuvres, le *Speculum regum* de Godefroid de Viterbe et le *Speculum regale* norvégien, textes marginaux dont les titres en tout cas ne signifient pas « miroir au prince »,

⁷⁰ Wilhelm Berges, *Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters*, Stuttgart, Hiersemann, coll. « Monumenta Germaniae historica », 1952 [1938].

les œuvres classées comme *Fürstenspiegel* ne portent jamais le titre de « speculum »⁷¹.

Einar Már Jónsson conteste cette idée, qu'il décrit comme une construction essentiellement moderne appliquée de façon artificielle à un corpus par ailleurs très divers.

Une fois cette première nuance apportée, on pourrait encore avancer, à la manière de Silvère Menegaldo, que le poème peut être qualifié de *régime des princes* ou de « discours de régime », soit « un discours à caractère injonctif dans lequel le narrateur joue le rôle de guide face à un narrataire royal », selon une formulation qu'il emprunte à Jean-Claude Mühlethaler⁷². Mais là encore, la précaution reste de mise, puisque Silvère Menegaldo, de même qu'Einar Már Jónsson ne confèrent qu'un statut marginal au poème de Watriquet de Couvin au sein de cette tradition littéraire, du fait qu'« il s'agit essentiellement d'un récit exemplaire et non d'un texte purement didactique » et que « Watriquet en outre ne s'y adresse pas à un roi précis⁷³ ». Malgré ces préventions, on peut tout de même admettre à la suite de Silvère Menegaldo que « la figure royale est à n'en pas douter centrale dans le texte⁷⁴ », que le poème contient tout de même des conseils sur le bon gouvernement et qu'il s'intègre en outre à différents manuscrits dont le contenu instaure un dialogue avec des figures de princes, idéales ou réelles, sur le mode de l'enseignement moral.

Le contenu didactique du poème, de même que son cadre épistémologique, tendent d'ailleurs à montrer une affinité certaine avec, sinon un genre littéraire nommé « miroir », du moins une longue et riche tradition qu'Einar Már Jónsson a rassemblée sous l'appellation de « symbolisme catoptrique »⁷⁵. Dans le *Miroir des princes*, Watriquet de Couvin en appelle assez directement à ce symbolisme pour mettre en place une vision

⁷¹ Einar Már Jónsson, « Les “miroirs aux princes” sont-ils un genre littéraire ? », *Médiévales*, n°51, automne 2006, p. 153-166 [En ligne] URL : <http://medievales.revues.org/1461> Consulté le 22 novembre 2017.

⁷² Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir*, *op. cit.*, p. 217, cité par Silvère Menegaldo, « La figure royale... », art. cit., p. 172. Pour un survol des textes appartenant au « genre du *régime des princes* » que Watriquet aurait potentiellement consultés, voir p. 183-189, de même que la thèse de Danilo Aprigliano, *op. cit.*

⁷³ *Ibid.*, p. 176. Einar Már Jónsson, art. cit., abonde dans le même sens et affirme que l'œuvre de Watriquet est « marginal[e] dans la tradition des “miroirs aux princes” ».

⁷⁴ Silvère Menegaldo, « La figure royale... », art. cit., p. 176.

⁷⁵ Einar Már Jónsson, *Le Miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 1995.

de l'intériorité humaine et du « gouvernement de soi et des autres »⁷⁶ centrée sur le retour sur soi et sur la contemplation d'un miroir intérieur, voie d'accès plus ou moins directe à Dieu. Einar Már Jónsson résume les différents chemins que cette antique métaphore a empruntés pour se rendre, depuis les cultures hellénistique et romaine païennes, jusqu'à un contexte chrétien médiéval :

[I]l apparaît que la pensée catoptrique ancienne a été transmise au Moyen Âge principalement par trois voies différentes. La première de celles-ci est incontestablement le texte paulinien de I Cor. 13, 12, qui a constamment été cité et commenté, indépendamment aussi des grandes synthèses théologiques de l'Antiquité tardive dans lesquelles il avait été englobé. La deuxième est [...] l'influence augustinienne [...] qui s'est exercée, mais de différentes façons, pendant tout le Moyen Âge. Par contre, la troisième « voie de transmission » est peut-être plus inattendue : il s'agit de l'influence de la pensée néo-platonicienne, telle qu'elle se présentait avant sa christianisation à la fin de l'Antiquité : elle a pu atteindre le Moyen Âge par des chemins détournés et sous une couverture chrétienne.⁷⁷

La formulation de saint Paul mentionnée par le médiéviste est la suivante : ⁷⁸(Cor. Verset 1, 12 : « *Uidemus nunc per speculum in enigmate tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum* »). Elle s'intègre, dans la pensée chrétienne tardo-antique puis médiévale, à un réseau notionnel et métaphorique qui se fonde, malgré les nombreuses variantes, sur l'impératif d'une quête de la vérité pensée sur le mode d'un double retour. Le premier retour est intérieur, il consiste à scruter le miroir de l'âme dans le but de procéder au second retour, à savoir celui qui autorisera le face-à-face avec le Créateur et l'accès à Sa vérité, pensée en des termes (néo)platoniciens de réminiscence et d'imitation du modèle divin⁷⁹.

Alors que l'image spéculaire avait déjà été employée dans le contexte de la littérature vernaculaire, notamment par Guillaume de Lorris, Jean de Meun ou encore

⁷⁶ L'expression est empruntée à l'ouvrage posthume de Michel Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France, 1982-1983*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », 2008.

⁷⁷ Einar Már Jónsson, *Le Miroir...*, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁸ « Nous voyons maintenant à travers un miroir, en énigme ; mais alors nous verrons face à face. Maintenant je connais en partie ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu. » Édition citée : *Nouum Testamentum Domini Nostri Iesu Christi Latine secundum editionem Sancti Hieronymi*, éd. par Henry Julian White, Oxford, Clarendon Press, 1889.

⁷⁹ Einar Már Jónsson, *Le Miroir...*, *op. cit.*, p. 138.

Dante⁸⁰, Watriquet en invoque les codes pour poser, dans le *Miroir des princes*, sa vision de l'intériorité humaine, qu'il s'agisse de la sienne propre ou encore de celle du (des) prince(s) qui constitue(nt) le public de son *dit*. C'est d'abord en tant qu'auteur que le ménestrel couvinois s'en remet au concept de réminiscence, sur lequel il fait reposer la composition de son *dit*. Le prologue raconte le contexte exact de la fabrication de *cilz dis* (*Miroir*, v. 20), qui a nécessité un isolement géographique de la part du poète :

En l'an que Diex mor compara
 Mil et .CCC. et XX. et sept
 Fu fais cilz dis enz ou recept
 De Marchenvoie lez la tour,
 Qui belle est de riche atour,
 En une petite oratoire ;
 Pour miex avoir de Dieu mémoire
 Fu fais en lieu net et discrét,
 Plaisant, gracieus et secré. (*Miroir*, v. 18-26)

Si nous avons déjà interprété la façon dont cette référence spatiale à Marchenvoie mettait en scène une dépendance entre l'autorité du comte de Blois et celle de Watriquet, on peut également noter que ce passage restitue une architecture censée faciliter, précisément, le retour sur soi de la part du ménestrel. La « petite oratoire » mentionnée abonde dans ce sens, puisque le terme, désigne généralement, en ancien et en moyen français, un petit lieu de prière associé tour à tour à l'univers princier et à la sphère de l'intime⁸¹, ce que corrobore l'insistance sur le caractère « net et discrét », de même que « secré » de l'endroit. Ainsi isolé, Watriquet insiste sur le fait qu'il peut « miex avoir de Dieu mémoire », formulant en des termes mémoriels – et donc platoniciens (ou augustinien) – le dialogue qu'il cherche à établir avec le discours divin dont on comprend qu'il est à

⁸⁰ *Ibid.*, p. 135-137 et p. 143-144. Il est à préciser que les usages de la métaphore catoptrique par ces auteurs ne ressemblent pas particulièrement à ceux qu'en fait Watriquet.

⁸¹ Adolf Tobler et Ehrard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, *op. cit.*, art. « oratoire ». Le dictionnaire traduit le terme par *bethaus* (maison de prière) et *kapelle* (chapelle), citant le poème de Watriquet à l'occasion. Le dictionnaire du moyen français donne les définitions suivantes : « lieu consacré à la prière, oratoire » ; « édifice temporaire, pour la prière » ; « pavillon, ouvert sur le côté, dressé temporairement dans une église pour un roi ou un seigneur » ; « pièce privée réservée à la prière » ou encore, par analogie, « sorte de pavillon dressé dans une hôtellerie, garantissant le confort et l'intimité d'un client de haut rang ». Voir DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine, art. « oratoire1 » [En ligne] URL : http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfAAA.exe?LEM=oratoire1;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;ISIS=isis_dmf2015.txt;MENU=menu_recherche_dictionnaire;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2015;OO1=2;OO2=1;OO3=-1;s=s104a1fac;LANGUE=FR; Consulté le 30 mars 2020.

l'origine de la composition. Bien que l'image du miroir ne soit pas employée à cet instant du récit, on en perçoit cependant la trace avec suffisamment de clarté. Dans l'isolement d'un édifice religieux propice à un tel exercice, Watriquet se livre à une contemplation intérieure pensée sur le mode de l'anamnèse et destinée à contribuer à l'accueil par l'auteur des vérités morales qu'il relatera ensuite dans son texte. Autrement dit, les paramètres de la composition poétique semblent calqués sur ceux d'une éthique plus générale de la quête de la vérité qui reposerait sur une connexion individuée et internalisée avec Dieu.

Or le versant plus explicitement politique et moral de la métaphore spéculaire est justement invoqué dans le passage, précédemment cité, sur la ressemblance entre Dieu et Sa créature. Il vient enrichir, sur le mode de la référence tacite, le caractère prescriptif de l'image du miroir qui traverse par ailleurs le poème. De plus, il précise les contours de la représentation de l'individualité et de l'identité humaines que cherche à véhiculer le poème. Ainsi, Watriquet s'attaque violemment aux monarques qui ne feraient pas de la quête du *profit commun* (*Miroir*, v. 846) le centre de leur action politique. Ce renvoi à un concept aux résonnances aristotéliennes⁸² est combiné à la question de l'effet de dissemblance avec le modèle divin que génère le comportement de tels monarques, que Watriquet qualifie de tyranniques :

Ne sont pas prince, mais tyran,
Cil qui leur pueple ainssi destruisent
Et à mal faire les estruisent.
Certes, c'est grand duels et meschiés,
Quar quant d'un grant pueple est li chiés
Mal estruiz et mal gouvernez
Et du tout s'est habandonnez
Aus faus deliz, soulas mondaïs,
Il ne sert pas Dieu au monde, ains
Li a bien bestourné le dos.
Diex, qui l'a fait de char et d'os,
Fourmé et pourtrait à s'ymage,
Prendra de lui moult plus chier gage
Que sa pel [...]. (*Miroir*, v. 852-865)

⁸² Bénédicte Sère, « Aristote et le bien commun au moyen âge : une histoire, une historiographie », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, n° 32, 2010-2012, p. 277-291 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-idees-politiques1-2010-2-page-277.htm> Consulté le 28 novembre 2017.

Si comme le reste du poème, ce passage relaie une sorte de science politique rudimentaire comme l'a bien étudié Silvère Menegaldo⁸³, il est intéressant de constater de quelle manière cette science se combine à une théorie de l'individualité humaine qui résonne avec la notion d'auteur, et qui n'est pas sans posséder quelque résonnance avec les discours théologiques du XII^e siècle, que Brigitte Bedos-Rezak a étudiés dans son ouvrage *When Ego was Imago*.

On peut rappeler une fois de plus que la médiéviste a mis en lumière le fait qu'une autre métaphore, à savoir celle du sceau, avait permis à certains théologiens du XII^e siècle de penser la faute morale comme une déformation, un détournement par l'homme individuel de l'étalon et de la ressemblance divins censés orienter ses actions morales de même que sa conception de l'identité personnelle basée sur la conformité de l'individu aux valeurs de la collectivité⁸⁴. De façon assez analogue, dans le poème de Watriquet, le tyran est quant à lui celui qui *bestourne* le dos à Dieu, terme dans lequel se laisse lire aussi bien le geste du détour que celui de la déformation de ce que le Créateur avait « Fourmé et pourtrait à s'ymage » (*Miroir*, v. 863).

Par conséquent, l'action juste consiste selon Watriquet de Couvin à refléter avec le plus de fidélité possible le modèle divin, que ce soit dans le domaine politique ou poétique. L'identité du monarque doit se confondre le mieux possible avec les intérêts de la collectivité tels que Dieu semble les dicter, tandis que l'identité et la qualité poétiques de l'auteur se basent sur sa capacité à restituer une vérité transcendante à laquelle il accède (à nouveau, sur le mode de la réminiscence) par la contemplation intérieure. Le poème, explicitement identifié à un miroir, serait d'abord le signe de la réussite du projet de « *mimesis* de Dieu » mis en place par l'auteur, tant d'un point de vue littéraire que moral. Il incarnerait cette juste adéquation entre ce que le texte véhicule, en tant que forme et contenu, et un modèle, lui-même inspiré par Dieu. Il serait par ailleurs, en sa qualité d'objet esthétique, un avatar matériel et externalisé du miroir intérieur que le monarque idéal est incité à contempler, précisément pour mieux trouver en lui-même les éléments nécessaires à l'exercice d'un pouvoir dont les enjeux sont indistinctement « personnels » (ou individuels) et « collectifs ».

⁸³ Silvère Menegaldo, « La figure royale... », art. cit.

⁸⁴ Voir Brigitte Myriam Bedos-Rezak, *When Ego Was Imago*, op. cit., p. 209-230.

Cependant, le fait que la symbolique catoptrique constitue l'arrière-plan épistémologique et moral du poème et de la représentation de l'identité qu'il cherche à promouvoir, ne constitue pas l'unique enjeu du *Miroir des princes*. Watriquet, dans le *Miroir des princes*, ne se contente pas de prédiquer un programme idéologique donné sur le mode de l'illustration. Il dote également son texte de ce que l'on pourrait décrire comme des effets de miroir non plus métaphysiques, mais métapoétiques. En effet, l'auteur déploie ce qu'il est de bon aloi de voir comme une réflexion sur la nature de poème en langue romane de sa pièce, ainsi que sur le type de *persona* auctoriale qu'il cherche à incarner. On a déjà souligné le fait que le *Miroir des princes* est un texte narratif qui n'est pas, contrairement à d'autres « discours de régime », un monologue didactique qui édicterait simplement des règles de conduite (ce que fait le *Dit du roy*, par exemple). Le poète illustre ici son propos édifiant par un récit exemplaire. Or au cœur de ce récit de même que dans ses seuils, Watriquet choisit d'insérer, sous la forme d'un discours métatextuel explicite ou de mises en abyme plus ou moins subtiles, un commentaire sur ce que devrait être la littérature et, surtout, sur ce que doit être selon lui le discours d'un auteur de langue d'oïl. La relative singularité de cette stratégie réside dans le fait qu'elle cherche, précisément selon une logique spéculaire, à confondre parfaitement cette question du rôle de la poésie et du poète avec celle de l'*ethos* monarchique et de la pratique du pouvoir. Bien qu'indéniablement distinctes les unes des autres, la figure du ménestrel, celle du roi et celle de Dieu sont donc intégrées à un même réseau d'imitation et d'identification mutuelles, en accord avec la symbolique du miroir véhiculée par le poème. Surtout, Watriquet oppose un contre-modèle, un reflet inversé à ces trois figures d'autorité et d'auctorialité : le frère du roi, qui en vient à représenter une vision concurrente et peut-être plus répandue de la poésie vernaculaire (lyrique, notamment), dont le Couvinois invoque clairement les codes pour mieux en conjurer les ambiguïtés, proposant dès lors un usage plus proprement « moral » des ressources autoréflexives de la littérature.

Le prologue du poème pose dans un premier temps un rapport d'interdépendance, voire d'identité entre la figure d'auteur et celle du roi. Lorsque Watriquet décline son nom et signale de façon somme toute formulaire, sa dette envers une *matire* préexistante, il introduit également un *princes* dans le récit de la genèse de sa pièce :

Se vult Watriqués entremetre
D'une matire en rime metre
C'un princes li conta jadis. (*Miroir*, v. 7-9)

Tout banal qu'il soit en apparence, ce renvoi à la source a la particularité de proposer un premier vis-à-vis entre le poète, singularisé par son nom, et une figure princière universalisée. Tout comme dans le *Dit de raison et de mesure*, que le poète disait avoir entendu d'un « princes plains de charité » (*Raison et mesure*, v. 10), c'est un monarque anonyme qui sert de source et de caution à l'activité narrative de Watriquet, de même qu'il la reflète. Si le ménestrel peut conter sont *dit* « En cours des rois, des dux, des contes » (*Miroir*, v. 1), c'est qu'il ne fait que dupliquer en l'inversant une situation d'énonciation dans laquelle il était dans la position passive de l'auditeur, tandis qu'un roi faisait office de conteur, pour ne pas dire d'auteur. Watriquet *entremet* une matière narrative monarchique destinée à être récitée à des monarques, créant ainsi l'impression qu'il ne cherche qu'à faciliter la transmission d'une sagesse narrative princière vers un auditoire ou un lectorat princiers. Cet effet d'« autotélisme monarchique » est par ailleurs accentué par le fait que le protagoniste principal de l'histoire est, lui aussi, un roi.

On peut également revenir sur la façon dont le *Miroir des princes* remplace, en accord avec la tendance observée dans l'ensemble des manuscrits de Watriquet, l'*auctoritas* des livres et des *auctores* par une autorité royale, qui dispose d'un statut épistémologique comparable à celui de l'*auctor*. Dans le prologue du poème, par exemple, la simple parole du prince anonyme suffit à garantir la légitimité du propos, là où même un ménestrel proche du pouvoir tel qu'Adenet le Roi s'embarrassait encore, dans ses poèmes, de références (parfois alambiquées) à des sources livresques⁸⁵. De plus, au sein de la diégèse, lorsque vient le temps de décrire la perfection morale du roi qui est le protagoniste du conte, Watriquet emploie à dessein un vocabulaire renvoyant à la notion d'*auctoritas*. Pratiquant une justice fondée sur « Les .x. commandemenz » (*Miroir*, v. 42), le monarque idéal incarne dans sa vie comme dans ses discours une perfection qui se traduit par une connexion privilégiée avec la *veritez* :

Sa vie estoit si très resnable
Et sa parole veritable,

⁸⁵ Cf. *supra*, chapitre 7, p. 619. Dans sa version du poème, Jean de Condé dit se fonder sur un *parcemin* (*Du roi et des hermites*, v. 18).

Que, quanqu'à son pueple disoit,
Veritez li actorisoit,
Car ne leur mentist nullement. (*Miroir*, v. 71-75)

Dans ce simple vers, *Veritez li actorisoit*, se laisse percevoir l'intelligence qu'a Watriquet d'une rencontre entre le personnage de l'*auctor*, garant de la vérité, et celui du monarque. Le reste du passage, soucieux de combiner l'excellence de la « vie » (v. 71) à la véracité de la parole du roi en fait une figure d'auteur respectable, voire quasiment de saint en évoquant succinctement la question de la biographie et de son rôle dans la construction de l'*auctoritas*.

La notion d'un roi-*auctor* ne constitue pas une nouveauté au moment où Watriquet compose son poème. Jean-Claude Mühlethaler a déjà rappelé qu'un certain nombre de textes français des XIII^e et XIV^e siècles, entre autres, cherchent à souligner les entrecroisements qui s'opèrent entre l'art de gouverner et celui de discourir, entre la figure du philosophe et celle du roi éclairé⁸⁶. Le médiéviste cite notamment Brunet Latin, qui promeut une philosophie « pratique » et une politique qui sachent combiner l'*oeuvre*, autrement dit le « mestiers ke l'en oeuvre des mains et des piés⁸⁷ », et la *parole*, divisée en *gramatique*, *dialektique* et *rettorique*. Pour l'auteur du livre du *Trésor*, « le seigneur doit être “très bons parilierres (III/3)”⁸⁸ », puisque « gouverner, c'est persuader⁸⁹ ». Le *Miroir des princes* de Watriquet de Couvin souscrit tout à fait à cette vision du roi sachant exceller dans sa vie aussi bien que dans son œuvre.

Cependant, le texte s'efforce aussi de mettre en scène la complexité et les ambiguïtés que génèrent l'exercice de l'autorité monarchique dans le contexte bien particulier de la littérature de langue d'oïl. Ainsi, la figure aussi bien princière qu'auctoriale aux pratiques et aux discours en tous points exemplaires voit sa légitimité contestée par un personnage présenté comme son double inversé, à savoir son propre frère. Sous la plume de Watriquet, ce second protagoniste endosse non seulement le rôle d'anti-modèle moral, mais également de repoussoir poétique. Contre l'*auctoritas* de son frère, il symbolise la vanité, qui prend la forme dans le poème de la consommation et de

⁸⁶ Jean-Claude Mühlethaler, « Le poète face au pouvoir, de Geoffroi de Paris à Eustache Deschamps », art. cit., p. 83-101.

⁸⁷ Brunet Latin, *Trésor*, I/2-I/5, cité dans Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir*, op. cit., p. 160.

⁸⁸ Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir*, op. cit., p. 160.

⁸⁹ *Idem*

la production d'un certain type de littérature courtoise de divertissement. Bien qu'issu du même père et de la même mère que le roi (*Miroir*, v. 146-147), ce frère se définit en premier lieu par son affinité avec la sphère mondaine, ainsi qu'avec les divers codes de la courtoisie, qu'il incarne :

Cil avoit plus le cuer au monde :
Joustes, tournois, table reonde
Maintenoit et autres cembiaus ;
Moult estoit gracieus et biaux,
Debonnaires et bons compains. (*Miroir*, v. 149-153)

Non seulement ce frère est-il séduisant et rompu aux arts de la sociabilité courtoise, mais il se livre également à des pratiques chevaleresques qui, tel le fait de tenir *table reonde*, le place dans un univers qui flirte avec le domaine des romans arthuriens. Ces derniers étaient souvent la source d'inspiration véritable pour le divertissement chevaleresque des seigneurs du tournant des XIII^e et XIV^e siècles, qui incluait précisément la reconstitution de communautés semblables à celle des chevaliers de la Table Ronde⁹⁰. Ce qui ne pourrait être qu'une suggestion timide du lien que fait le texte avec la vanité du frère en des termes littéraires trouve sa confirmation dans une mise en abyme nettement plus explicite, qui intervient quelques vers plus loin.

Un jour, le vain aristocrate prend part à un vaste tournoi impliquant tous les princes du pays (*Miroir*, v. 162-163). Au terme de la première journée, il se rend à une fête durant laquelle, tel un bon mécène, il invite une *damoisele* à chanter :

Richement et bel s'acesma :
Li frere au roi pour essaucier
La feste, et fist encommencier
A chanter une damoisele
Très plaisant, gracieuse et bele.
De sa voiz fu grans melodie
A l'oïr ; s'il est qu'el dous die, (*Miroir*, v. 258-264)

Selon une mécanique d'autorisation et d'identification qui rappelle celle que posait Watriquet, dans le prologue, entre sa propre figure et celle du prince anonyme qui lui avait dicté la matière, le frère se situe ici à cheval entre le rôle du patron et celui du poète. Plus encore, suivant une féminisation de la lyrique courtoise qui est ici implicitement

⁹⁰ Sur cette question, cf. *supra*, chapitre 7, p. 673-674.

condamnée et réduite à une volupté topique et misogyne, il s'identifie à la figure abstraite de la poétesse dont les atours séduisants dupliquent la vanité de la *melodie* qu'elle chante.

Il consomme, en même temps qu'il lui donne son impulsion première, une lyrique aux sonorités délectables dont il précise très vite le contenu :

Sa chanssons elle fu ainssi :
« Roussignolez, ochi ! ochi !
Les mesdisans n'en lai nul vivre,
Si porront amer à delivre
Li vrai aimant ; qu'à mon ami
Ai donné l'amour de mi ». (*Miroir*, v. 265-270)

En outre, suite à cette première insertion, un chevalier offre la réplique à cette *damoisele* en entonnant un autre refrain :

Chanta : « Je sui et loing et près
Touz jours à ma dame loiaus
Par qui je sent les jolis maus. » (*Miroir*, v. 272-274)

Jusqu'à preuve du contraire, ces deux passages paraissent n'avoir été relevés ni par les spécialistes des insertions lyriques dans l'œuvre fatrastique de Watriquet ou encore dans la littérature narrative de fiction, ni par les chercheurs travaillant sur la lyrique courtoise, ni même par l'éditeur du *Miroir des princes*, Auguste Scheler. Sans doute peut-on imputer en partie cet oubli à l'absence d'un quelconque élément éditorial que les concepteurs des manuscrits *A* et *C* ou les copistes auraient employés pour distinguer ces citations. Ceux-ci se contentent simplement de transcrire ces deux parenthèses lyriques sans les distinguer visuellement du reste du texte (manuscrit *A*, fol. 111v-1112r ; manuscrit *C*, fol. 40r). Mais il semblerait que, malgré cette indifférence critique contemporaine et éditoriale médiévale, on soit bien en présence de deux signaux forts qui possèdent des résonances aussi bien métatextuelles qu'intertextuelles.

De fait, ces insertions inscrivent le poème dans un réseau érudit de citations tout en marquant ostensiblement une pause dans la narration, et ce pour mieux articuler une réflexion sur la fabrique poétique du texte et de l'œuvre de Watriquet, de même que sur la place de ces derniers dans le paysage littéraire de l'époque. Mais bien qu'elles aient cette même fonction dans le texte, la chanson de la *damoisele* et celle du chevalier ne paraissent pas posséder la même puissance d'évocation, ni la même richesse

intertextuelle, du moins pour un lectorat moderne qui dépend des sources écrites pour juger du caractère érudit de l'une et de l'autre de ces « citations lyriques ».

La pièce que récite le chevalier se laisse difficilement identifier à une « source textuelle » ou à une tradition précises au sein de la lyrique courtoise. Elle ressemble certes, dans les termes qu'elle emploie, à certaines pièces lyriques telles que *Li joli maus que je sent ne doit mie* (R 1186), attribuée à « Adans li boçus » au fol. 224r du BnF fr. 12615, par exemple, de même qu'elle invoque au moins de façon subliminale la notion d'*amor de lonh*. Mais elle paraît surtout être une évocation de l'« esprit » ou encore de l'« horizon d'attente » associé aux chansons de trouvères profanes et courtoises, dont elle rappelle la présence au sein même de la diégèse du *Miroir des princes*.

La « trace de l'intertexte » est en revanche nettement plus évidente dans la référence, inscrite dans la chanson de la dame, faite au cri du rossignol (« Roussignolez, ochi ! ochi ! », *Miroir*, v. 266) lancé contre les *mesdisanz* et les jaloux qui chercheraient à contrarier la passion des amants. Le lecteur du poème dans *A* et *C* peut d'abord voir le chant de l'oiseau comme une référence à celui du rossignol de Monferaut dans le *Tournoi des dames* qu'on a succinctement analysé : « Fier, fier, ochi, ochi, ochi ! » (*Tournoi des dames*, v. 47). Mais cette formulation montre surtout que Watriquet s'inscrit dans une tradition dont il convient désormais de faire le survol.

Danielle Quérueu a fait la liste relativement exhaustive des occurrences de ce cri dans la littérature médiévale de langue d'oïl⁹¹. Bien que la médiéviste ne cite pas l'exemple de Watriquet de Couvin dans son analyse, il devient apparent que le Couvinois cherche bel et bien à évoquer cette « tradition » du rossignol. Au début du XIII^e siècle, par exemple, le poète arrageois Guillaume Le Vinier⁹² entame sa *reverdie* par le chant du *lousseignolz*, qui appelle de par son cri à « occire » ceux qui contrarieraient les *fin' amants* :

Mout a mon cuer esjoï
Li louseignolz qu'ai oï
Qui chantant
Dit : « Fier, fier, oci, oci,
Ceux par cui sunt esbahi

⁹¹ Danielle Quérueu, « Silence et mort du rossignol », art. cit.

⁹² *Les Poésies de Guillaume le Vinier*, éd. par Philippe Ménard, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1983.

Fin amant ». (R1309, v. 1-16)

Dans *Méragis de Portlesguez*, composé environ à la même époque, Raoul de Houdenc évoque lui aussi un cri de rossignol que le héros entend au sortir de cette fameuse « carole magique » qui l'avait maintenu hors du temps. Le chant de l'oiseau, signe du printemps, réinscrit Méragis dans une temporalité linéaire :

Sui enchantez ou ai songé ?
Ne sai par foi, mes j'oi merveilles
Quant j'oi chanter a mes oreilles
Le rossignol : « oci ! oci ! » (*Méragis*, v. 4317-4320)

Même en aval de la période d'activité de Watriquet de Couvin, Danielle Quérueu souligne que des poètes tels que Guillaume de Machaut et Froissart useront également du *topos* plus loin dans le XIV^e siècle⁹³.

Jacqueline Cerquiglini enrichit cet inventaire en mentionnant que le *Roman d'Eustache le Moine*, composé au XIII^e siècle, contient pour sa part une reprise ludique de la tradition⁹⁴. Présenté comme un *escervelés*, Eustache se met à imiter avec une insistance frénétique le cri du rossignol tandis qu'il cherche à faire assassiner le comte de Bologne par le comte Renaud :

Wistaces li escervelés
Illuecques se fist loussignol.
Bien tenoit le conte por fol.
Quant voit le conte trespasser
Wistaces commenche à crier :
« Ochi ! ochi ! ochi ! ochi ! »
Et li quens Renaus respondi :
« Je l'ocirai, par saint Richier !
Se le puis as mains baillier, »
« Fier ! fier ! dist Wistasces li moigne. (*Roman d'Eustache*, v. 1142-1151)

Or d'après Danielle Quérueu, ces multiples variantes trouveraient leur matrice dans le *Philomena* de « Chrétien de Troyes », qui aurait été composé au XII^e siècle mais dont on ne conserve en fait la trace que dans l'*Ovide moralisé*, rédigé au début du XIV^e siècle.

Dans cette réécriture du mythe ovidien, la narration introduit le chant de l'oiseau, absent de la source latine, au moment de la métamorphose de Philomène en rossignol. Le

⁹³ Danielle Quérueu, « Silence et mort du rossignol », art. cit., p. 82.

⁹⁴ Jacqueline Cerquiglini, « Langues réelles, langues rêvées au Moyen Âge », art. cit., p. 32-33.

cri fonctionne tout à la fois comme un rappel du récit brutal de meurtre et de viol qui vient d'être narré qu'une menace formulée à l'endroit de tous « li felon et li parjure » (*Philomena*, v. 1456) qui s'attaqueraient aux jeunes femmes :

Por les mauvés qu'ele tant het
Chante au plus doucement qu'el set
Par le boschaige : « Oci ! Oci ! » (*Philomena*, v. 1465-1467)

Comme le résume bien Danielle Quérue, l'appel de Philomène, parce qu'il synthétise le récit tout en l'ouvrant à une lecture universelle, est aussi une image de la poésie et du poète : « l'oiseau devient le porte-parole du poète pour dire le malheur de celui ou de celle qui a été victime de l'amour ; son chant se substitue au récit et à la création poétique⁹⁵ ».

Dans cette perspective, quelle signification accorder à la manière dont le Couvinois cite cette « tradition du rossignol » ? Un premier piège consisterait à tenter d'identifier un hypothétique modèle exact et unique qui, s'il a jamais existé, ne correspond à aucune des variantes évoquées, qu'il s'agisse de la chanson de Guillaume le Vinier ou de l'extrait de l'*Ovide moralisé*. Si la chanson de Guillaume est assez semblable, dans le fond et dans la forme, à celle citée par Watriquet, il est également plausible que le Couvinois ait connu la traduction allégorisée du poème ovidien, puisque cette dernière est dédiée à Jeanne de Bourgogne et qu'elle a sans nul doute été consommée dans des milieux curiaux très proches de ceux dans lesquels il gravitait. Mais au regard de l'anonymat et du caractère général de la citation, c'est sans doute face à la tradition dans son ensemble, telle qu'elle avait pu parvenir jusqu'à lui que Watriquet cherche avant tout à se positionner. Une fois pensé comme un tout, cet héritage pourrait être décrit comme le symbole métonymique et condensé d'un certain type de littérature courtoise en langue d'oïl d'inspiration apparemment ovidienne. Il serait aussi, en tant qu'héritage, le signe d'une érudition et d'un jeu d'échos « internes » à la littérature d'oïl, c'est-à-dire d'une culture qui, au fil du temps et des réécritures, aurait acquis suffisamment de légitimité pour constituer une tradition à laquelle Watriquet se rattache en la citant, tout en lui refusant un certain statut qui la ferait sortir de l'anonymat, ce qui peut à cet égard rappeler les pratiques de romans tels que le *Roman de la Rose* de Jean

⁹⁵ Danielle Quérue, « Silence et mort du rossignol », art. cit., p. 80.

Renart⁹⁶. Enfin, le chant de l'oiseau posséderait, comme le soulignait Danielle Quérue, la valeur proprement métatextuelle de reflet de la parole ou du chant poétiques, qui contemplerait ainsi dans le cri de l'animal leur propre image, leur propre nature représentationnelle.

Or cette dimension autoréflexive prend chez Watriquet un tournant original, résolument plus critique, au sens négatif que peut revêtir ce terme. Il s'agit là d'une spécificité de la citation telle qu'elle apparaît dans le *Miroir des princes*. En effet, dans le *Tournoi des dames*, le cri du rossignol n'était pas accompagné d'une réflexion intense ni péjorative sur la littérature de langue d'oïl à laquelle elle faisait écho. Il servait en premier lieu à signifier de façon sans doute amusée la facture littéraire du domaine de *Monferaut*, avant que la demeure comtale ne devienne le lieu du surgissement de vérités morales allégorisées et graves. Il est vrai que, derrière cet écho de la tradition courtoise qui précédait la formulation de paraboles édifiantes, on pouvait probablement déceler un mouvement d'évolution poétique, depuis les vains délices de la reverdie littéraire jusqu'aux solennels enseignements prodigués par Dame Vérité à Watriquet. Pour sa part, le *Miroir des princes* ne propose plus de transition fluide entre deux esthétiques, mais formule au contraire une condamnation nettement plus univoque de la littérature à laquelle renvoie le fameux cri « oci ! oci ! ».

Le ménestrel confère d'abord à la citation du *Miroir des princes* une dimension supplémentaire par rapport aux autres exemples mentionnés, puisqu'il intègre le chant du rossignol à une chanson inscrite dans sa diégèse, et qui n'a d'autre rôle dans l'économie narrative que celui d'une pièce musicale intégrée telle quelle dans le texte. Tout autant qu'il revendique un héritage, donc, Watriquet le met immédiatement à distance, rappelant ainsi la nature lyrique hétérogène et exogène de ce qui se présente avant toute chose comme une chanson, une performance destinée à amuser un auditoire et, en premier lieu, le frère du roi, qui l'a commandée.

Ainsi mise en perspective, la pièce citée conserve toute sa richesse intertextuelle, mais elle est encadrée par un contexte narratif qui cherchera à en fournir un commentaire négatif, pour mieux lui opposer un autre usage de la représentation discursive, véhiculé par le roi aussi bien que par l'auteur Watriquet de Couvin. Après la fête, et alors que la

⁹⁶ Cf. *supra*, chapitre 3.

narration signale un changement de paradigme chronologique et religieux (l'indication « L'endemain, à heure de messe » du v. 289 rompt clairement avec le temps des festivités de la veille), le roi exemplaire tient une assemblée où se rendent une pluralité d'individus et de classes sociales, depuis « les barons le roy » (*Miroir*, v. 297) jusqu'à la « gent menue » (*Miroir*, v. 302), dont la présence déplaît d'ailleurs fortement au frère. En contraste radical avec les goûts de ce dernier, qui se délectait la veille des charmes de la littérature courtoise, le monarque consomme à cette occasion un tout autre type d'énoncé, défini aussi bien par sa nature politique que par son caractère humble et parfois fruste :

[Les membres de l'assemblée] n'ierent pas de grant couvine,
Mais gent menue, gent voisine,
Qui li moustroient leur defautes.
De paroles basses et hautes
Ot moult li rois à escouter ;
Combien qu'il deüst couster,
Sa gent l'un vers l'autre apaisoit,
Et moult cis mestiers li plaisoit
Et à son frere iert desplaisans [...]. (*Miroir*, v. 301-309)

Ostensiblement opposé, au v. 309, à la sensibilité de son frère, le roi aime exercer un *mestier* qui consiste à assurer la concorde entre des sujets dont il écoute avec bienveillance et attention les « paroles basses et hautes ». La sophistication du lyrisme courtois cède ainsi le pas à un discours aux qualités rhétoriques inégales, mais dont l'écoute patiente constitue le socle de l'exercice du pouvoir monarchique juste. Et comme pour accentuer l'effet de contraste entre les points de vues divergents des deux aristocrates, le frère interrompra la séance pour formuler une longue critique contre l'austérité déraisonnable du roi, qu'il aimerait voir être « De cuer plus gais et plus joians » (*Miroir*, v. 357).

La « variance » éditoriale du texte laisse entrevoir la manière dont ce passage précis a pu être compris et interprété, à l'occasion, comme un discours sur l'auteur Watriquet de Couvin. Les manuscrits *A* et *C* proposent tous deux une illustration à cet instant du récit, mais le programme iconographique et les rubriques des deux *codices*, ailleurs si semblables, divergent nettement dans leur manière de résumer la séquence narrative. *C* insère l'illustration au terme de l'invective prononcée par le frère du roi, c'est-à-dire après le vers 359 de l'édition de Scheler et au folio 41v du manuscrit. Dans la

rubrique, l'accent est mis, sur la réponse du roi, que la miniature représente entouré de personnages issus du bas peuple ainsi que de son frère qui le *laidenge* et à qui il s'apprête à répondre : *Comment le roy respont a son frere / Qui le laidenge pour ce qu'il parfloit / Au menu pueple et qu'il ouit leur plaintes*. *A*, en revanche, offre une interprétation iconographique et péritextuelle bien différente de l'épisode.

La rubrique et l'enluminure se situent dans ce cas-ci au v. 282 de l'édition Scheler (fol. 112r) au moment où les festivités organisées par le frère du roi prennent fin : « Ainssi se departi la feste ». Le péritexte insiste sur le rôle politique et didactique direct joué par la parole du « menu pueple » dans l'intelligence et l'exercice du pouvoir royal : *Ci dit comment li rois tenoit ses plais du menu pueple du pays pour enquerre et savoir comment son roiaume se gouvernoit*.⁹⁷ La surprise pour le lecteur moderne vient surtout de l'illustration en tant que telle : là où *C* représente le frère, le roi et le *menu pueple*, *A* évacue complètement la figure fraternelle pour ne plus montrer qu'un face-à-face entre le monarque et son peuple. Ce dernier est représenté par cinq figures, à savoir trois personnages debout et deux personnages agenouillés qui, tous autant qu'ils sont, s'adressent directement au roi, là où *C* montrait des personnages en train de dialoguer entre eux. Or l'une des figures agenouillées, celle qui, accessoirement, est la plus près physiquement du roi, n'est nulle autre que Watriquet de Couvin, que l'on reconnaît grâce à son emblématique robe mi-partie. Alors que rien ne semblait l'annoncer dans le texte, la figure de l'auteur couvinois fait donc irruption au cœur du poème en tant que protagoniste et représentant du peuple par l'entremise de cette illustration.

Cette importante variante entre *A* et *C* a probablement une signification polémique. Ne s'intéressant pas au programme iconographique entourant le poème, mais bien à son contenu satirique, Silvère Menegaldo, a déjà mis en lumière le fait que le poème reflétait très probablement « le contexte historique et politique contemporain, où le pouvoir royal est l'objet de questionnements liés notamment aux évolutions qui ont caractérisé le règne de Philippe le Bel ou à la crise de succession qui a suivi la mort de Louis X⁹⁸ ». On pourrait sans doute essayer de lire les rubriques de *A* et de *C* comme la matérialisation des hésitations politiques des commanditaires concernant la position à

⁹⁷ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet*..., *op. cit.*, p. 208.

⁹⁸ Silvère Menegaldo, « La figure royale... », *art. cit.*, p. 190.

prendre par rapport à ce qu'on a pu nommer la « réaction féodale », lancée par une « haute noblesse [...] grandement soucieuse de défendre ses prérogatives face aux empiétements du pouvoir royal et de son administration⁹⁹ ». Face à un même matériau textuel, *C* insisterait sur la sagesse du roi, opposée à l'affront du frère, tandis que *A* choisirait d'illustrer la corrélation entre la pratique du pouvoir et l'écoute du « menu peuple », dont Watriquet est présenté comme l'un des membres.

Or, sans que cela ne vienne contredire sa signification politique, ce choix éditorial et iconographique effectué dans *A* qui consiste à représenter l'auteur à cet instant du récit possède également une signification éminemment poétique. L'irruption de l'enluminure et de la rubrique directement après l'épisode de la fête, durant laquelle était consommée notamment la lyrique courtoise, peut être vue comme une stratégie pour mieux définir le rôle précis qui est conféré à l'auteur Watriquet, de même qu'à sa poésie. Alors que la lyrique courtoise venait d'être décrite comme un divertissement certes riche de sens mais ostensiblement vain, la parole de Watriquet est quant à elle présentée comme étant fondatrice du bon gouvernement royal. Il s'agirait donc d'une conception pratique et (apparemment) plus « noble » de la poésie, destinée à énoncer tout en les garantissant les intérêts d'une communauté auprès du prince qui la gouverne. Les deux rôles du ménestrel de langue d'oïl se côtoient et s'entrechoquent à cette occasion. De la figure féminisée de l'amuseur public, invoquée lors de la fête, on passe à celle d'un sujet du roi qui aspire, en tant que représentant du peuple de surcroît, à expliquer à celui-ci « comment son royaume se gouvern[e] », pour reprendre la formulation de la rubrique du fol. 112r. Tout aussi hardie qu'elle puisse paraître, cette aspiration signifierait surtout la même conception des liens entre autorité politique, expression poétique et vérité que véhicule le reste du poème, selon laquelle tous les hommes devraient accueillir et promouvoir une parole arrimée à une vérité divine unifiée, autrement dit la laisser transiter en eux pour le bien de la collectivité.

Mais l'insertion de la figure auctoriale signale la complexité d'un poème dont elle contribue tout d'abord à accentuer le caractère infiniment vertigineux. À ce titre, on pourrait affirmer que le modèle et l'héritage véhiculés par la littérature courtoise infiltrent en partie le discours royal et auctorial censés la récuser. La suite du texte montrera en

⁹⁹ *Ibid.*, p. 191.

effet de quelle manière la manipulation des signes jusqu'aux frontières du mensonge, apanages de cette littérature arthurienne et profane que Watriquet récuse plus ou moins tacitement, peut accoucher d'un enseignement moral qui, pour sa part, est arrimé à la vérité. Dans les termes de la « théorie auctoriale » que propose le poème, le roi est appelé à se changer en double du poète qui, conscient des potentialités polysémiques, voire mensongères de la langue et de la littérature, choisit d'assujettir ce pouvoir vertigineux du discours poétique à une pratique du pouvoir dont la moralité réside dans la justesse de ses intentions.

C'est le sens qu'il semble falloir donner à la mise en scène du cor mise au point par le roi pour punir son frère d'avoir remis en cause son autorité et son dédain pour les plaisirs mondains. Le monarque décide ainsi de détourner *li usages* (*Miroir*, v. 383) de sa cité, qui est d'envoyer un corneur faire sonner son instrument chez celles et ceux qu'il condamne à mort. Il ordonne donc qu'on sonne le cor devant la demeure de son frère, qui croit alors qu'il s'apprête à mourir. Aux lamentations du frère et aux demandes d'explications de ce dernier, le roi oppose son silence et son impassibilité, faisant même passer la corde au cou de celui qui, tout comme le lecteur à cet instant du récit, est privé de tout éclaircissement quant à la cause de sa condamnation. Ce silence monarchique entraîne d'ailleurs une sorte de surenchère interprétative chez les différents représentants de la classe politique. Outre les interrogations du frère (« Ainmi, las ! et qu'ai-je mesfait ? Sire Diex, que m'est avenu ? » ; « Ha, gentilz, rois, sire, veuillez / Descouvrir à moi la raison / Por quoi je muir [...]. » ; *Miroir*, v. 446-447), le texte rapporte celles du bailli (« [...] Sire, au mains li veuillez dire / Pour quoi il muert et l'achaison / On corna devant sa maison » ; *Miroir*, v. 536-538) et des *barons* du roi (« [...] Rois, biaux dous sire, / Pour quoi faites à tel martire / Livrer vostre frere germain ? » ; *Miroir*, v. 555-557). En bon dramaturge de la parole, du silence et de la justice, le monarque attend jusqu'au dernier moment pour dévoiler le sens de sa mise en scène, qu'il présente d'abord comme une réponse à l'affront du frère, survenu au lendemain de la fête :

Devant moi estes ci venus,
El col la hart, deschaus et nus
En doute de mort recevoir.
Or povez bien apercevoir
Que n'estiez pas bien appris

L'autrier quant fui de vous repris
A la feste que vous feïstes
De joster, et vous revenistes
Au matin a moi l'endemain.
Vous me preïstes par la main,
Droit enmi mon pueple menu,
Qui estoient illec venu
Pour moi leur desfautes moustrer ; (*Miroir*, v. 609-621)

Le roi établit donc bel et bien que sa mise en scène est un reflet inversé du « spectacle politique » néfaste que constituaient aussi bien la fête que l'interruption par son frère de la cérémonie d'entretien avec le « menu peuple ». Il livre ensuite la clé herméneutique de son stratagème, qui n'était rien d'autre qu'une mise en garde contre l'imminence et l'imprévisibilité de l'arrivée du véritable « corneur », à savoir la mort, envoyée par Dieu :

Dont ne devons avoir envie
Que de bien faire et nous laver
De pechié pour l'ame sauver,
Et au service Dieu entendre.
Son corneur nous couvient attendre,
Qui au jugement nous menra
Et à nos huis corner vendra. (*Miroir*, v. 662-668)

La poétique et la dramaturgie du pouvoir déployées se présentent donc d'une part comme une *mimesis* fidèle du message divin, alimentée par le désir de se préparer adéquatement au surgissement aléatoire de la mort. En outre, cette *mimesis* est une réplique claire aux constructions lyriques vaines dont le souvenir est évoqué par le rappel de la fête. D'autre part, le texte ne dissimule pas le fait que le roi a détourné quelque peu la sémiotique du cor, utilisant sa puissance d'évocation pour signaler une fausse condamnation à mort, qui demeure toutefois une métaphore de la vraie condamnation à mort qui guette inéluctablement chaque être humain. On voit ici à l'œuvre un monarque qui connaît et manipule le pouvoir des signes, à ce détail près qu'il le fait d'une manière qui imite ce que l'on pourrait nommer la « dramaturgie et la poétique divines ».

Cet épisode du cor se retrouve également dans *Barlaam et Josaphat* et dans le dit *Du roi et des ermites* de Jean de Condé. Mais le *Miroir des princes* se distingue considérablement de ces deux poèmes, notamment par la manière dont il oppose la sémiotique du roi à une poétique courtoise, ainsi que par la dimension nettement plus « politologique » qu'il donne au discours et à la pratique du prince. Dans les deux autres

pièces, la source du conflit entre les deux frères ne possède pas de signification ouvertement intertextuelle comme c'est le cas chez Watriquet. Le roi de *Barlaam et Josaphaz* rencontre, au début du récit, deux hommes « Maigres, descaus, povres et nus » (*Barlaam*, 36, v. 37) alors qu'il chevauche à travers le pays. Ému par ce spectacle, il descend de sa monture pour baiser et *redrechier* (*Barlaam*, 37, v. 4) les deux hommes, au grand dam de l'entourage du roi qui prévient alors le frère. Chez Jean de Condé, les deux hommes sont remplacés par un « sains hermites » (*Du roi*, v. 22), mais le reste du récit est identique. Dans un cas comme dans l'autre, il n'est nullement question de fête, d'entretiens entre le roi et son peuple ni de théorie politique. En fait, *Barlaam et Josaphaz* et le poème de Jean de Condé demeurent assez brefs concernant l'épisode du cor, qu'ils enrichissent cependant d'une seconde mise en scène destinée cette fois-ci aux *barons*. Celle-ci montre que le message du roi est plutôt destiné à inculquer la méfiance vis-à-vis des apparences : le monarque fait remplir de chair pourrie et d'ossements des coffres finement œuvrés, tout en emplissant d'autres coffres à l'aspect repoussant d'épices et de pierres précieuses. Il propose ensuite à ses vassaux de choisir la série de coffres qu'ils désirent, avant de les réprimander, puisque ceux-ci optent naturellement pour les objets à l'apparence plaisante mais au contenu moribond. Dans ces deux cas, le roi reste, comme dans le *Miroir des princes*, un dramaturge aussi bien qu'un moraliste qui cherche à enseigner à ses sujets l'art d'user des *iex del cuer* et non des *iex del cors* (*Barlaam*, 39, v. 34-35). Mais force est de constater que Watriquet édite et réécrit fortement ce noyau commun en invoquant plus ouvertement l'histoire de la littérature de langue d'oïl, changeant dès lors son récit en un manifeste portant explicitement sur les finalités de l'expression poétique.

Watriquet est aussi nettement plus insistant dans sa manière de déployer et d'afficher toutes ses ressources de littérateur, et ce pour mieux véhiculer la leçon poétique, morale et politique qui est la sienne. Non content de multiplier indéfiniment les effets de redite, de dédoublement et de reflets entre les différentes strates du texte et les différentes figures démiurgiques et autoriales qui les peuplent, le *Miroir des princes* se conclut sur la répétition *ad nauseam* d'une même situation énonciative qui a pour objectif de marteler le message du poème tout en en performant le caractère inéluctable et invariant, et ce peu important les individus par lesquels il transite. Selon cette situation

énonciative, un locuteur, qu'il s'agisse du roi, de l'auteur-narrateur ou de Dieu au nom duquel ceux-ci prétendent parler et agir, adresse une tirade en forme de mise en garde à un public aristocratique qui a été rendu docile par le puissant dispositif rhétorique déployé sous ses yeux et qui ne peut que constater la justesse de l'enseignement qu'il a reçu.

Une première fois, le discours didactique est pris en charge par le roi qui s'adresse à l'assemblée d'aristocrates, tout en prenant soin de se présenter comme le premier destinataire des enseignements qu'il prodigue. Il commence ainsi son sermon à la première personne du pluriel :

Entre nous, roy, du, prince et comte,
Nous couvendra là rendre comte
(Nus n'i sera jà mescontez)
Des roiaumes et des contez
Que nous tenons ; sanz mesconter
Nous couvendra à Dieu conter. (*Miroir*, v. 689-694)

S'ensuit une reprise du discours intériorisée et individualisée, car énoncée à la première personne du singulier par le roi et pour lui-même :

Et je, qui ne sui respitez
Que je ne voise à ce grant jour,
Je nai point de ferme sejour
En ces monde obscur et enferme,
Ne n'i sai l'eure ne le terme
Que Diex apeler me voudra,
Par son corneur, qui me toldra
Quanke li mondes m'a donné. (*Miroir*, v. 700-707)

Cette tirade relaie tacitement la même théologie catoptrique à l'œuvre dans l'ensemble de la pièce, dans ce sens qu'elle prodigue tout en le mettant en application un retour sur soi censé détourner le regard de l'opacité et de l'obscurité du monde pour mieux l'orienter vers la vérité. C'est ainsi que les *barons*, de même que *li pueples* (*Miroir*, v. 767) concèdent que le roi a modifié leur perspective en profondeur par le biais de sa représentation juridico-sémiotique, qu'ils reformulent en des termes optiques : « Et bien nous est li rois amis / Qui tel moustre à l'ueil nous a mis » (*Miroir*, v. 771-772). Le premier destinataire de la mise en scène macabre du roi, à savoir le frère, prend lui aussi

la parole pour louer l'enseignement royal, dont on a déjà vu qu'il le comparait à un miroir :

« Sire, de vo douce parole
Vou rent mercis ; è bonne escole
Ai esté, et Diex le vous mire !
Biau mireroir, se bien m'i mire,
M'avez mis devant pour mirer ;
Je ne m'en doi pas aïrer,
Car c'est touz bien et honestez,
Quanque vous ci m'amonnestez,
Pour moi et autrui chastoier,
Et je m'i doi bien apoier,
Car miroir mais meilleur n'aurai ;
Se Dieu plest, moult miex en vaudrai. » (*Miroir*, v. 775-786)

Puis l'auteur-narrateur conclut son récit et incite à la négative et en des termes généraux les aristocrates de ce monde à imiter l'exemple du roi :

Car roy, duc et conte et princier,
Qui en vie sont au jour d'ui,
Resemblent moult mal à celui,
Ne se gouvernent pas ainssi (*Miroir*, v. 810-813)

Au commentaire général succède l'adresse au public aristocratique, directement interpellé à la deuxième personne du pluriel :

A vous, roy, duc, prince et baron,
Ce miroir presente et envoie,
Que chascuns bien s'i mire et voie
Comment Diex bien se venge à point
Et pensez à vostre fenir ;
Doutez ce qui puet avenir
Si com cilz bons rois le douta,
Qui si volentiers escouta
Et adrecha la gent menue (*Miroir*, v. 988-997)

La même métaphore spéculaire, le même discours, les mêmes mises en garde se répètent indéfiniment et invariablement d'un niveau à l'autre de la narration ou d'un individu à l'autre et culmine en un ultime appel à la prière, au terme duquel la parole poétique de l'auteur-narrateur se replie une dernière fois sur elle-même, avant de s'interrompre pour de bon :

Et priez Dieu à jointes mains

Qu'il vous doint à honneur finer
Et qu'à ce se veuille acliner
Qu'il vous otroit sa gloire fine
Et à moi qui ce conte fine. (*Miroir*, v. 1018-1022).

Dès lors, on pourrait avancer que ce matraquage obsessif tient tout autant de la stratégie rhétorique que de la *Weltanschauung* que cherche à véhiculer le poème.

En effet, d'un point de vue poétique, Watriquet met ses talents de littérateur au service du « bien commun ». Il aura cependant cherché, dans le *Miroir des princes*, à montrer toute sa connaissance du pouvoir spéculaire, métatextuel et polysémique de la littérature de langue d'oïl dont il sait qu'il est, bon gré mal gré, l'héritier. Le Couvinois agit d'une façon semblable à ce qu'avait entrepris avant lui Gautier de Coinci, par exemple. Avec ses *Miracles Nostre-Dame*, Gautier cherchait lui aussi à réemployer, selon ses propres termes, les charmes de la vièle et de la lyrique courtoise dans la perspective du culte marial. À cet instant du récit, Watriquet semble aussi prolonger la démarche des auteurs mis en scène dans les manuscrits anglo-normands tels qu'Angier ou Guillaume le Clerc de Normandie, qui tentaient de s'opposer de manière frontale à l'héritage littéraire de la langue d'oïl, à sa poésie lyrique et à ses fables arthuriennes¹⁰⁰. Outre ces exemples, la démarche du poète est non sans rappeler le projet à la fois (anti)romanesque et didactique du *Biaudous* de Robert de Blois, tel qu'il a été conservé dans le BnF fr. 24301. Ce « roman-gigoigne » arthurien dans lequel ont été insérés des compositions à caractère édifiant menait deux projets poétiques parallèles et complémentaires, comme l'a montré Francis Gingras¹⁰¹. D'une part, il racontait le récit-cadre des aventures d'un des nombreux fils de Gauvain, Beaudous, et y procédait à une déconstruction érudite et autoréflexive des « ressorts du genre¹⁰² » fustigé par ailleurs par son auteur, Robert de Blois. Le poète usait dans le texte « d'un nombre impressionnant de jeux intertextuels où [il] fait la preuve de sa culture romanesque¹⁰³ », et ce pour mieux procéder à une répudiation de cet héritage problématique, métaphorisé dans le texte par le lien filial unissant Gauvain à Beaudous. Dans les décombres de la culture romanesque qu'il

¹⁰⁰ Cf. *supra*, chapitre 4.

¹⁰¹ Francis Gingras, « Les fils de Gauvain et l'héritage du roman médiéval », dans Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe (dir.), *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 271-284 [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/29250?lang=en#authors> Consulté le 22 août 2019.

¹⁰² *Idem*

¹⁰³ *Idem*

détruisait tout en en admettant les charmes, Robert bâtissait son projet poétique pédagogique en insérant des pièces édifiantes au sein du récit-cadre arthurien.

Dans le *Miroir des princes*, Watriquet procède d'une façon analogue : il invoque la tradition de la lyrique et de la narration « de divertissement » avant de canaliser les ressources de ces dernières à des fins d'instruction morale et religieuse. La complexité, l'opacité et la vanité du monde, pensées en des termes explicitement poétiques, doivent alors être conjurées par une parole, une production poétique ou encore une pratique du pouvoir entièrement assujetties au message divin.

Le frère du roi est, à cet égard, un personnage à la fois emblématique et décisif dans cette transition d'une poétique à l'autre à laquelle incite le récit. Consommateur avide de lyrisme courtois et de « tables rondes », il incarne sans doute le type de public auquel Watriquet s'adresse dans ses *dits*. Cet auditoire, ce serait la haute aristocratie responsable d'avoir facilité, par ses goûts, l'avènement d'une esthétique et d'une littérature aux charmes indéniables, mais coupable de vanité. Or ce personnage est aussi le premier destinataire de la mise en scène du roi, c'est-à-dire d'un nouveau type de « poétique monarchique » entièrement assujettie, pour sa part, à des impératifs moraux nettement plus rigoristes. C'est alors que, terrifié par le *miroir* que lui a tendu le roi son frère, il sera invité, au même titre que l'ensemble des destinataires du poème, à réemployer les potentialités polysémiques et enchanteresses de la littérature au service d'un discours exemplaire et univoque. Tout comme l'ensemble des personnages du récit, il devient alors le vecteur ou encore le récitant d'un même enseignement moral qui inculque la crainte de la mort, un certain idéal ascétique face aux vains plaisirs et un juste exercice du pouvoir basé sur le *commun profit*.

D'un point de vue rhétorique et linguistique, cette transformation du rôle de la poésie se solde, à la fin du poème, par la répétition d'un même discours par divers personnages et par divers sujets grammaticaux. S'il s'agit bien d'une stratégie pédagogique, cet usage des personnes grammaticales est également une véritable représentation philosophique du monde et du rapport entre le connaissant et la vérité (morale, politique et théologique). L'auteur Watriquet, le roi, son frère, les barons et le peuple, « je », « nous », « ils » et « vous » ; tous ont pour fonction de se changer en ambassadeurs d'une vérité de source divine qui transite en eux et qu'ils doivent chercher

à dire, à apercevoir ou à entendre avec le plus de netteté possible pour le bien de leur identité collective, à savoir la communauté politique qu'ils fondent ensemble. Le « je » doit donc intégrer un « nous », qui lui-même cherche comme on l'a vu à ressembler de plus près au modèle du Créateur.

Mais on arguera tout de même que, bien que tous les acteurs du poème soient décrits comme les représentants individués d'une même vérité transcendante, invariante et politique, ils ne sont peut-être pas parfaitement interchangeables pour autant. Outre les séparations hiérarchiques plus ou moins évidentes, le texte laisse notamment subsister des distinctions onomastiques claires. Ainsi, il n'est pas anodin que les différentes figures monarchiques, depuis le prince qui est à la source du récit jusqu'au roi légendaire qui en est le protagoniste, demeurent anonymes. Outre le nom de deux figures de saints, saint Paul et saint Pierre, le texte ne donne en fait que le nom de Watriquet, qui *entremet* la matière (*Miroir*, v. 7). Le ménestrel s'identifie donc ostensiblement et se présente bel et bien comme le maillon indispensable dans la transmission d'un savoir monarchique dédié au bien universel. Ce faisant, ne cherche-t-il pas à souligner sa propre importance, son propre caractère *actorisé* qui légitimerait ses aspirations à la monumentalité littéraire ? Fermement encadré par une didactique explicitement religieuse et morale qui n'invoque que pour les renier les charmes vains de la littérature courtoise, le ménestrel chercherait à opérer une mue, qu'illustrerait le *Miroir des princes*.

Avec comme dessein la tentative de se départir de l'image d'amuseur public qui risque toujours d'être associée au titre de ménestrel et à la figure du poète de langue d'oïl, Watriquet tenterait bel et bien dans ce texte d'accéder à un statut d'*auctor* vernaculaire désireux de se départir de l'héritage poétique problématique liée à sa langue, et soucieux de se dissoudre dans les impératifs d'un « bien commun » poétique et politique d'inspiration divine. Toutefois, toujours dans les manuscrits *A* et *C*, nous verrons désormais qu'une telle intention s'accompagne de la mise en scène d'une sorte de « retour du refoulé » (parfaitement calculé, cependant) de la *persona* auctoriale et de l'héritage poétique de Watriquet. Dans ces deux *codices*, on assiste autrement dit à une résurgence du legs moralement problématique de la littérature de langue d'oïl que les autres poèmes, à commencer par le *Miroir des princes*, tentent d'encadrer et de

domestiquer. De ce fait, l'autorité du ménestrel du comte de Blois s'en trouve directement mise en jeu et en péril.

Selon ma vraie entencion : le « retour du refoulé » auctorial dans A et C

Dans *A*, et *C*, l'histoire du roi et de son frère symbolise le rôle que Watriquet cherche à se donner en tant qu'*auctor* vernaculaire par rapport à l'héritage littéraire de la langue d'oïl. Mais dans ces mêmes recueils, de telles aspirations sont sérieusement mises en perspective par un usage *bestorné* de la méthode traditionnellement employée pour consolider l'autorité de l'*auctor* : le modèle biobibliographique et ses différents corollaires, tels notamment l'*intentio auctoris* des *accessus ad auctores*. Trois pièces, à savoir les *Fatras* du manuscrit *A* et les fabliaux du manuscrit *C* que sont les *Trois chanoinesses de Cologne* et les *Trois dames de Paris* servent à brosser un portrait aux antipodes de l'œuvre telle qu'elle se présente dans les autres poèmes ou dans les autres manuscrits de Watriquet. Pour ce faire, elles recourent notamment à un humour obscène et érotique qui jure avec le discours solennel et autorisé des autres poésies du ménestrel. Deux de ces pièces, les *Fatras* et les *Trois chanoinesses de Cologne*, emploient le langage de la biobibliographie dans cette perspective carnavalesque. L'analyse portera d'abord et avant tout sur la pièce la moins étudiée et néanmoins la plus autoréflexive et la plus riche en détournements ludiques quant à la question de l'auteur, de sa vie et de son œuvre, à savoir les *Trois chanoinesses de Cologne*. Ce choix aura en outre le premier avantage de combler une lacune critique : si les *Fatras*, de même que le dit des *Trois dames de Paris* ont tous deux retenu l'attention des spécialistes, les recherches consacrées aux *Trois chanoinesses de Cologne* sont en revanche nettement plus rares.

Le vit et l'œuvre dans les Trois chanoinesses de Cologne

Le poème raconte la rencontre à Cologne entre le ménestrel Watriquet de Couvin et trois « chanoinesses » passées maîtresses dans l'art d'aimer. Dans la narration, le Couvinois récite aux dames les pièces les plus grivoises de son répertoire, tandis qu'elles formulent des souhaits dont les accents blasphématoires sont peut-être à l'origine de l'amputation d'un folio et des grattages multiples qu'a subis le texte. Parfois cité comme

témoin de « *how women might have welcomed sexual humor*¹⁰⁴ » au Moyen Âge ou encore comme une manifestation de la vitalité de la « libido » des personnages de femmes « ayant vécu¹⁰⁵ » représentées dans la littérature en langue d'oïl, ce poème est surtout connu pour son discours métapoétique de légitimation des genres narratifs qui s'apparenteraient au fabliau.

Glending Olson suggère par exemple que le poème de Watriquet survient dans l'histoire du genre alors qu'émergent les débats sur le « *status of the fabliau in relation to more earnest composition*¹⁰⁶ ». Le ménestrel use en effet du prologue et de l'épilogue de son texte, qu'il désigne indirectement comme une « truffe » (*Chanoinesses*, v. 5) ou encore comme une « reverie » (*Idem*, v. 17) pour justifier son détour poétique par le conte à rire et son abandon ponctuel du genre du « sarmons » (*Idem*, v. 9)¹⁰⁷. Consciente elle aussi du dialogue qu'entretiennent les *Trois chanoinesses de Cologne* avec le reste de l'œuvre du poète, Maria Cojan-Negulescu a argué pour sa part que le fabliau de Watriquet était, au même titre que les *Fatras*, une « moquerie plaisante dont l'objet est le dit lui-même en tant que création¹⁰⁸ », autrement dit « un dit contrefait, *bestourné*¹⁰⁹ ».

Il s'agira ici de compléter ces observations judicieuses, mais souvent trop succinctes, qui effleurent sans l'épuiser la question du caractère aussi bien atypique que (une fois de plus) métatextuel du poème. Nous chercherons également à mieux rendre compte du dialogue que cette pièce entretient avec son contexte manuscrit originel, c'est-à-dire en l'occurrence de la manière dont elle repense sur un mode carnavalesque l'autorité de Watriquet telle qu'elle se constitue dans le manuscrit C. L'analyse aura donc pour objectif de jeter davantage la lumière sur la valeur déterminante des *Trois*

¹⁰⁴ Lisa Perfetti, « The lewd and the ludic: female pleasure in the fabliaux », dans Holly A. Crocker (dir.), *Comic provocations: exposing the corpus of Old French fabliaux*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in Arthurian and courtly cultures », 2006, p. 22 : « de quelle manière les femmes pourraient avoir accueilli l'humour sexuel. »

¹⁰⁵ Bernard Ribémont, « Femmes, vieillesse et sexualité dans la littérature (XIII^e-XV^e siècle) », dans Alain Montandon (dir.), *Éros, Blessures et Folie. Détreffes du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 69.

¹⁰⁶ Glending Olson, *Literature as recreation in the later Middle Ages*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1982, p. 139 : « le statut du fabliau au regard de compositions plus sérieuses ».

¹⁰⁷ Voir aussi Philippe Ménard, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1983, p. 101.

¹⁰⁸ Maria Cojan-Negulescu, « Les fatras de Watriquet, parodie ou exercice poétique ? » dans Sylvie Mougin et Marie-Geneviève Grossel (dir.), *Poésie et Rhétorique du non-sens. Littérature médiévale, littérature orale*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2004, p. 107-108.

¹⁰⁹ *Idem*

chanoinesses de Cologne dans *C*, de même que sur les résonnances plus vastes de la pièce au regard de l'œuvre du Couvinois, ainsi qu'à celui des manuscrits à collections auctoriales dans leur ensemble.

Pièce à saveur autobiographique dans laquelle le poète Watriquet met en scène la récitation de sa propre œuvre poétique dans un contexte érotique, ce fabliau invoque clairement les codes de la biobibliographie pour mieux les détourner. Parmi les nombreuses stratégies éditoriales et indices codicologiques qui l'illustrent, on remarque un emploi ironique de l'*intentio auctoris*. Nous avons signalé que l'*intentio* était un outil herméneutique que les *accessus ad auctores* employaient pour appliquer, par le biais d'une lecture allégorique, un contenu idéologiquement et moralement correct à l'œuvre des *auctores* païens dont le sens littéral posait problème en contexte chrétien¹¹⁰. Poème où souffle l'esprit du carnaval, les *Trois chanoinesses de Cologne* propose un usage totalement inversé de cet outil, en appelant explicitement à dévoiler progressivement la signification obscène et blasphématoire qui se cache derrière le discours et l'œuvre policés de celui qui se présente comme le ménestrel du comte de Blois et le précepteur des grands.

Le fait que la pièce se présente comme un discours autobiographique, tout d'abord, ne fait pas de doute. Willem Noomen a déjà suggéré que ce texte était « destiné à être récité par son auteur qui, dans son rôle de narrateur-récitant, se réfère à lui-même à la première personne et, dans un syntagme stéréotypé, à la troisième¹¹¹ ». Or sans qu'on puisse spéculer sur la réception véritable de la composition, il est vrai que, du point de vue des indices intradiégétiques qu'il recèle, il tend à encourager la confusion parfaite entre narrateur, auteur et personnage principal. Les éditeurs et les médiévistes se réfèrent ainsi souvent au bref autoportrait que contient le poème, et dans lequel Watriquet décline son identité, de même que celle de ses patrons aristocratiques :

[...] Watriqués
Sui nommez jusqu'en Arellois
Menestrel au conte de Blois
Et monseignor mes sire Gauchier
De Chastillon. [...] (*Chanoinesses*, v. 80-84)

¹¹⁰ Cf. *supra*, chapitre 2, p. 350.

¹¹¹ Willem Noomen, « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 35, n° 140, p. 347.

Pour les critiques, cet extrait se laisse lire en premier lieu comme l'un des rares indices biographiques disponibles sur l'auteur¹¹². Il est vrai que les coordonnées incluses dans la narration s'accordent parfaitement avec les données péritextuelles du *codex C*, comme la rubrique initiale du manuscrit, dans laquelle Watriquet est également désigné comme le *menestrel au conte de blois* (fol. 1r). Elles sont aussi en symbiose avec les multiples stratégies péritextuelles étudiées précédemment et présentes dans *A* et *C* notamment, qui font du poète le protagoniste de ses œuvres aussi bien que de son livre, tout en l'ancrant fermement dans le contexte géographique et historique de ses protecteurs. À ce premier autoportrait s'ajoute en outre, dans les *Trois chanoinesses de Cologne*, une seconde mention du nom du poète au v. 189 (245), qui prend la forme d'une incise à la troisième personne (« Dist Watriqués ») et qui fait suite à une intervention au discours direct du narrateur-protagoniste du fabliau. Il ne fait aucun doute que le poème tel qu'il se présente dans le manuscrit cherche à poser une identité parfaite entre son énonciateur, son personnage principal et l'auteur « historique » qu'est le ménestrel Watriquet de Couvin, rattaché à un univers référentiel externe et « réel » par l'entremise du comte de Blois et de Gaucher de Châtillon.

Le programme iconographique confirme cette lecture autobiographique du poème, de la même manière qu'il le faisait dans le reste du *codex*. Mais il offre surtout un premier élément de dissonance véritablement spectaculaire avec la *persona* de Watriquet telle qu'elle se présente jusqu'au folio 84v du manuscrit *C*, où a été copié le dit des *Trois chanoinesses de Cologne*. Ainsi, outre une rubrique au fol. 84r (*Ci commence le dit des .iii. chanoinesses de Couloigne*), la pièce est introduite par une miniature de 12 UR (fol. 84v) dans laquelle est représenté le même personnage en robe mi-partie que le reste des illustrations réalisées par le « Watriquet Master » identifiant à Watriquet. L'intérêt de la scène dépeinte provient du fait qu'elle procède à un renversement des thèmes et des motifs des autres miniatures dans *C*. Jusqu'alors dans le manuscrit, le motif dominant au sein du cycle d'illustrations était celui de la « parabole de Vérité ». Le ménestrel y était accompagné d'une femme le prenant par la main, toujours représentée en rose, qui paraissait lui expliquer le sens de telle ou telle vision allégorique. Dans ce cas-ci,

¹¹² Voir Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet...*, *op. cit.*, p. VIII ou encore Ignacio Iñarrea Las Heras, *Poesía y predicación en la literatura francesa medieval. El dit moral en los albores del siglo XIV*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 1998, p. 28.

Watriquet est attablé, une coupe d'or et une cuisse de volaille entre les mains, tandis que trois dames entièrement nues, mais dont le bas du corps est plongé dans des baignoires individuelles, paraissent lui réciter un discours, ce que signale le fait qu'elles soient dessinées la paume ou le doigt tendus.

Le renversement opéré par la miniature du fol. 84v est donc double. Dans un premier temps, le personnage féminin allégorique en position de déclamation, symbole de la connexion du poète avec la vérité, est délaissé au profit d'une illustration faisant s'entrechoquer le registre solennel de la prédication et celui, érotique, de la représentation triplée de personnages féminins dénudés. En outre, la symbiose et le rapport d'écoute cérémonieuse de Vérité par le poète que tendait à signifier le contact physique entre les deux personnages cède la place à une configuration au sein de laquelle l'attention de Watriquet semble se porter de façon nettement plus prosaïque sur les aliments et la boisson qu'il est en train de consommer. Certes, une autre scène de repas était déjà dépeinte au fol. 78r pour introduire le *Dit de raison et de mesure* ; mais le poète y servait une nourriture avant tout symbolique, image de la mesure morale dont il vante sans cesse les mérites. Ici, le poète paraît plutôt céder à la satisfaction des sens, et ce dans un contexte où la parole magistrale est éclipsée par un érotisme pour le moins explicite. Tout dans cette miniature initiale vient donc suggérer une inversion pure et simple des fondements de l'autorité du poète.

Le texte même des *Trois chanoinesses de Cologne*, dont cette scène de bain est l'épisode central, viendra complexifier les mécanismes ludiques engendrés par le surgissement de cette image d'auteur atypique au sein du *codex*. Par un jeu permanent d'opposition d'un discours biobibliographique sérieux à son penchant parodique, le poème aura pour effet principal d'interroger pour les relativiser les assises morales de la parole poétique de Watriquet, sous couvert d'une légitimation quelque peu trouble, voire ironique du recours au registre comique et obscène.

On l'a dit, les passages liminaires du poème ont été analysés à quelques reprises par les médiévistes en raison de leur ton justificatif, voire « *somewhat defensive*¹¹³ » au regard de la nature de conte à rire du texte. La pièce s'ouvre sur des remarques d'ordre

¹¹³ Glending Olson, *Literature as recreation in the later Middle Ages*, op. cit., p. 141 : « quelque peu défensif ».

aussi bien poétique que moral sur les avantages et les inconvénients de « dire » des « truffes » :

Il n'a homme de si a Sens,
S'adés vouloit parler de sens,
C'on n'en prisast mains son savoir.
Bon fait sotie et sens savoir:
Qui set aucunes truffes dire
Ou parlé n'ait de duel ne d'ire,
Puis que de mesdit n'i a point,
Maintes foiz vient aussi a point
A l'oïr que fait uns sarmons. (*Chanoinesses*, v, 1-9)

Par ailleurs, une fois le poème terminé, Watriquet reprend ce même plaidoyer en s'en remettant *in fine* à la sociologie de son public :

Si mis tout cest affaire en rime,
Ou il n'a ne honte ne crime,
Ne chose qui grieve a nului,
Qui que le wille traire a lui :
Huimais n'en puet estre autre chose.
N'ai deservi que nus m'en chose,
A moi ne s'en doit nus combatre :
Ce sont risees pour esbatre
Les roys, les princes et les contes.
Ci faut des trois dames li contes. (*Chanoinesses*, v. 193[249]-202[258])

Aussi bien dans le prologue que dans l'épilogue, force est de constater le relativisme moral et poétique auquel le ménestrel semble soudainement adhérer, lui qui paraissait prôner une sorte de rigorisme dans le domaine de la vie comme dans celui des lettres. Avatar monarchique de l'auteur, le roi du *Miroir des princes* mettait par exemple en branle une vaste et convaincante mise en scène juridique afin d'inciter son frère à délaisser précisément les amusements (notamment poétiques) pour mieux se préparer à l'éventualité toujours présente de la mort. Watriquet lui-même se désolait, dans le *Dit de la cigogne*, de la réticence de son public à retenir « Exemple ne bonne parole » (*Cigogne*, v. 23) et du goût de celui-ci pour un « fatras » ou une « frivole » (*Idem*, v. 24). Tout comme la miniature introductive des *Trois chanoinesses de Cologne*, le prologue et l'épilogue de ce fabliau donnent donc l'impression d'une sorte de volte-face opérée par l'auteur ; ils introduisent sans la résoudre une part de contradiction dans l'« art poétique » du moraliste Watriquet.

Cette entorse du ménestrel aux règles qu'il édicte ailleurs dans le *codex* a pu être interprétée comme une sorte de concession à ce public que constituaient « Les roys, les princes et les contes » mentionnés au vers 201(257) du poème. Cette opinion a notamment été résumée par Glending Olson :

*[T]he evidence suggests a kind of situation poetics, the court maker pulled in varying directions by his own convictions and interests and by audience demands, trying to accommodate them all.*¹¹⁴

Il est vrai que les premiers vers du poème se présentent comme une prise en compte du risque qu'encourt celui qui s'obstine à « énoncer tout le temps des paroles de sagesse » à voir « décliner l'appréciation de son savoir-faire¹¹⁵ ». En d'autres termes, ce serait paradoxalement pour des raisons stratégiques de sauvegarde de l'aura et de l'autorité de sa parole davantage didactique auprès de son auditoire et de son lectorat que Watriquet se résoudrait à raconter cette histoire légère. Le prologue et l'épilogue seraient en fait une manière de conférer de l'autorité de même qu'une sorte de « pouvoir décisionnel » au contexte dans lequel est récité le discours poétique, contexte qui nécessite parfois tout autant une « truffes » qu'un « sarmons ».

Or si l'on accepte un temps cette lecture qui tend somme toute à sauvegarder la respectabilité de Watriquet en transférant à ses commanditaires la responsabilité de son détour par l'amusement, on remarque alors une certaine cohérence, ou encore une certaine forme d'intégrité de la *persona* poétique et morale de l'auteur. Cette dernière prive le ménestrel de sa souveraineté pour mieux rappeler que son autorité provient de sources externes et hiérarchiquement supérieures à sa personne. En effet, de la même manière que dans une pièce sérieuse telle que le *Miroir des princes*, poème inspiré par un monarque, l'impulsion créatrice semble reposer en fin de compte entre les mains des personnalités aristocratiques qui constituent le mécénat du poète. De ce fait, celui qui est souvent présenté comme le « ménestrel au comte de Blois » entretient cette même identité « dépersonnalisée » qui prenait dans les dits plus solennels (et leurs illustrations) la forme d'une capacité à se changer en ambassadeur des énoncés de la Vérité, d'un ange

¹¹⁴ *Idem* : « Les indices tendent vers une sorte de poétique des circonstances, où le poète de cour orientait son discours au gré de ses propres opinions et de ses propres intérêts, de même qu'à celui des demandes du public, et essayant de les accommoder toutes. »

¹¹⁵ Traduction libre proposée dans Willem Noomen (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, t. X, *op. cit.*, p. 351.

ou de vertus changées en allégories, ainsi que de l'autorité de l'entourage de Philippe VI de Valois. Dans les *Trois chanoinesses de Cologne* comme dans le reste de son œuvre, Watriquet serait donc moins un individu littéraire que le porte-parole d'une autorité qui le dépasse, autrement dit un *auctor* assez classique qui fait reposer son pouvoir et son impulsion créatrice sur des sources qui lui sont extérieures et supérieures.

Cependant, toute l'ambiguïté de ce texte réside précisément dans le fait que, contrairement à ce que l'on observe dans les autres poèmes du ménestrel, il se focalise de façon quasi-exclusive sur la parole et l'œuvre mêmes de celui-ci, et ce sur un mode ludique. Bien qu'apparemment commanditées par un public aristocratique externe et hiérarchiquement supérieur désireux de s'« esbatre », les « risees » racontées dans les *Trois chanoinesses de Cologne* sont centrées sur la vie et l'œuvre de l'auteur du poème. Il arrivait certes que, dans la tradition manuscrite et l'œuvre du poète, le discours auctorial se retourne sur lui-même afin d'énoncer ses propres mécanismes, comme dans le cas emblématique du *Miroir des princes*. On a également vu que des fragments du contexte biographique (véritable ou fictif) du ménestrel pouvaient être employés dans les autres textes et dans le péri-texte de sa tradition manuscrite afin de donner une certaine aura de véracité et de respectabilité à la *persona* de Watriquet en la liant à celle de ses patrons. Mais dans le cas des *Trois chanoinesses de Cologne*, cette méthode biographique n'est employée que pour mieux tourner en ridicule l'œuvre et la personnalité du ménestrel, ainsi que pour dresser un portrait alternatif et parodique de sa production poétique. En somme, si Watriquet semblait être appuyé ailleurs par l'« *auctoritas* » de ses protecteurs et par la revendication d'une connexion à la vérité, il procède dans ce poème-ci à une attaque en règle de sa propre respectabilité, d'autant plus savoureuse et intéressante qu'elle use du langage de la biobibliographie, traditionnellement et majoritairement employé, à l'époque de Watriquet, pour consolider, et non pas détruire l'autorité des auteurs.

Ce positionnement décalé et ironique par rapport à l'*auctoritas* et à la personnalité magistrale conférée à Watriquet ailleurs dans le *codex* affleure dès la section qui suit la justification initiale des vers 1-9 du recours à la « truffe ». Légèrement moins spéculaire que dans ces premiers vers, la narration pose les fondements du récit qui s'apprête à être raconté en recourant à des sous-entendus érotiques relativement explicites dont la

caractéristique principale est de mêler le registre magistral et sérieux des univers clérical et ecclésiastique à un mode d'expression nettement plus grivois, qui renvoie à l'univers de la prostitution. Ainsi, après avoir passé en revue quelques-unes des villes du Nord de la France dans lesquelles on trouve « mainte bele » *chanoinesses* (*Chanoinesses*, v. 12), le narrateur annonce qu'il souhaite raconter l'histoire de celles de Cologne, qui se distinguent par leurs connaissances liées à l'art d'aimer :

Vous veul dire et conter l'affaire
De ces trois dames chanoinesses,
D'amour aprises et maistresses.
L'art sorent tout et le mestier
De quan qu'en amer a mestier.
Tant l'avoient lonc temps usé
C'on tenoit ja pour refusé
Leur cors et leur biautez usees,
S'erent ainssi que que refusees. (*Chanoinesses*, v. 22-30)

Le vocabulaire de la *clergie*, représenté par les termes *apprises* et *maistresses*, s'entrechoque avec les descriptions plutôt explicites de la véritable nature de l'expérience et de l'occupation de ces « chanoinesses » bien particulières. À cet égard, il est à noter que bien que les dictionnaires d'ancien et de moyen français ne relèvent pas d'autre signification pour le terme que la forme féminisée de « chanoine », le dictionnaire rouchi-français (datant du XIX^e siècle), à savoir la variété valenciennoise du picard, suggère pour sa part que « chanonesse » peut à l'occasion désigner une prostituée (sans tracer cependant l'origine de cette signification figurée)¹¹⁶. Quoiqu'il en soit, Watriquet décrit avec assez d'insistance le commerce sexuel auquel se sont livrées depuis longtemps ces « maistresses » de l'art d'aimer. Ce faisant, il provoque certes le rire ou le sourire d'un lectorat ou d'un auditoire qui ne peut que s'amuser de trouver le discours de l'enseignement ainsi appliqué à un contexte prosaïque. Mais il met surtout en place les fondements d'une lecture à deux niveaux de son discours, qui incite à chercher, au-delà de la signification littérale des termes allusifs empruntés au domaine de la *clergie*, la situation autrement plus pornographique auxquels ces termes renvoient.

Or ce programme herméneutique distancié et ludique a également, voire surtout, pour cible la parole et les actes de l'auteur. En d'autres termes, Watriquet s'amuse à

¹¹⁶ Gabriel-Antoine-Joseph Hécart (éd.), *Dictionnaire rouchi-français*, Valenciennes, Lemaitre, 1834, art. « chanonesse », p. 107.

employer cette langue ambiguë pour mieux semer la confusion quant à la signification et à la crédibilité de son propre discours. On a précédemment souligné, à la suite d'autres médiévistes, que les neuf premiers vers créaient une première forme de dissonance au sein de l'œuvre du Couvinois du fait du relativisme poétique et moral qu'ils paraissaient véhiculer. La suite du poème instaure quant à elle ce que l'on pourrait nommer un relativisme sémantique, puisque l'auteur-narrateur y formule des énoncés aux significations quelque peu contradictoires et troubles. Lorsqu'il présente sa matière, par exemple, Watriquet peine à se décider quant au statut ontologique de l'histoire des chanoinesses qu'il s'apprête à raconter :

Mais orendroit conter vous veul ge
Sanz ajouster mot de mençoingne,
De trois de celes de Couloigne,
Et dire un poi de reverie. (*Chanoinesses*, v. 14-17)

Dans une même phrase, le poète annonce qu'il produira une narration à la fois dépouillée (« Sans ajouster mot ») et vraie (il n'ajoutera pas de « mençoigne »), tout en affirmant qu'il dira « un poi de reverie », faisant dès lors osciller le discours entre le domaine du « voir » et celui du songe et de l'extravagance. Une même incertitude quant au sens que le poète donne aux mots qu'il emploie est générée quelques vers plus loin, tandis qu'il explique aspirer à la brièveté :

De longue rime ne me chaille,
Mais briement, sanz prologue faire,
Vous veul dire et conter l'afaire
De ces trois dames chanoinesses (*Chanoinesses*, v. 20-23)

Certes, la prétention à la concision est respectée dans ce poème qui, dans sa forme complète, ne comptait que 258 vers. Mais il n'en demeure pas moins que la précision selon laquelle Watriquet désire livrer sa matière « sanz prologue faire » sonne particulièrement faux au sein d'un poème qui contient, outre les 9 vers introductifs au contenu purement métatextuel, une entrée en matière qui s'étend jusqu'au v. 39, moment où la narration débute véritablement. Ainsi donc, le ménestrel semble user de diverses stratégies pour fragiliser la crédibilité de sa propre parole dès les premiers instants de la pièce.

Alors que la narration s'apprête à commencer, cette mise à mal de la sincérité du discours du ménestrel se double de ce qui ressemble à un détournement des codes de l'herméneutique biographique, et plus particulièrement du discours de l'*accessus ad auctores*. Après avoir présenté les chanoinesses, l'auteur annonce qu'il souhaite raconter toute la vérité à leur sujet :

Or vous voudrai avant passer,
Et dire toute l'aventure
D'elles et la verité pure,
Selonc ma vraie entencion. (*Chanoinesses*, v. 36-39)

Il n'est pas anodin que le ménestrel conjugue ici le souci de « vérité pure » avec le terme d'« entencion », qui fait écho à l'*intentio auctoris* des *accessus*.

Mais tandis que l'*intentio* servait, dans le discours universitaire, à imposer, au nom de la lecture allégorique, un contenu idéologiquement acceptable à l'œuvre d'un *auctor* païen que la lecture littérale ne parvenait à sauver, la *vraie entencion* de Watriquet semble faire signe vers une réalité nettement plus ambiguë. Le prologue des *Trois Chanoinesses de Cologne* contient bel et bien une prétention à la vérité, jumelée à une référence explicite à l'*intentio auctoris*. Mais cette référence détourne le concept de l'*entencion* pour en faire un outil de l'écart érotique, et non plus de l'orthodoxie idéologique. En effet, la matière du poème qui vient d'être exposée par le narrateur, à savoir l'histoire de trois prostituées passées maîtresses dans l'art d'aimer au fil des ans, ne peut qu'entrer en conflit avec la rectitude morale qu'annonce traditionnellement l'*intentio*. La suite du poème, qui porte principalement sur la parole et l'œuvre de Watriquet, viendra d'ailleurs donner une résonance plus vaste et plus ambivalente à l'emploi de ce concept. Lorsque les trois chanoinesses demanderont au ménestrel d'exposer ses talents de poète, il procèdera à une relecture et, pour ainsi dire, à une réécriture de son corpus selon un axe herméneutique obscène en parfaite contradiction avec le registre et le ton employés dans des poèmes tels que l'emblématique et austère *Miroir des princes*, par exemple. On pourrait donc également interpréter la référence à l'*entencion* comme l'annonce d'un exercice de réinterprétation de la « vraie » signification (*Chanoinesses*, v. 39) de la production poétique du Couvinois dans son ensemble.

L'une des premières dimensions de cette réinterprétation est spatiale et contextuelle. Comme pour faciliter l'écart poétique et moral auquel il se livre dans ce poème, Watriquet investit tout d'abord des zones géographiques, architecturales et chronologiques étrangères et marginales par rapport à celles où s'appliquent habituellement aussi bien son autorité que celle des princes qu'il sert. Intitulé les *Trois chanoinesses de Cologne*, le texte se situe bel et bien « dans la ville rhénane », comme le rappelle Willem Noomen, et non dans une hypothétique « localité située globalement entre l'Escaut et l'Ourthe¹¹⁷ ». Cet ancrage de la narration dans une territorialité germanique et exogène est d'ailleurs souligné par les effets de proximité, puis d'éloignement géographique que cultive Watriquet dès les premiers instants du poème.

Les vers d'ouverture situent tout d'abord de façon partielle l'espace de la narration, qui semble s'inscrire dans une zone *a priori* familière au poète et à son public :

Il n'a homme de si a Sens,
S'adés vouloit parler de sens,
C'on n'en prisast mains son savoir. (*Chanoinesses*, v. 1-3)

Bien que le « si » évoqué par le narrateur ne soit pas localisé avec exactitude, le renvoi à la ville de Sens, en Bourgogne, signale plutôt une volonté d'ancrer l'énonciation dans un territoire de langue d'oïl. Cela est confirmé lors du passage en revue des différentes villes où l'on trouve, d'après le narrateur, des chanoinesses :

Il a chanoinesses a Mons,
Au Moustier seur Sambre, a Nivele,
Et a Andaine mainte bele,
Et trop plus assez a Maubeuge, (*Chanoinesses*, v. 10-13)

Si le toponyme Andaine semble plutôt appartenir au territoire normand, Mons, Moustier-sur-Sambre, Nivelles et Maubeuge renvoient pour leur part au Hainaut, c'est-à-dire au pays d'origine présumé de Watriquet *de Couvin*. On remarque tout de même un premier écart par rapport aux autres indications spatiales contenues dans les manuscrits du Couvinois. La géographie des poèmes tels que le *Tournoi des dames* était plus explicitement associée à des territoires appartenant au comte de Blois ou au roi de France. Ici, Watriquet met en scène un rapport plus personnel à l'espace, annonçant peut-être un lien distendu à l'autorité comtale.

¹¹⁷ Willem Noomen (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, t. X, *op. cit.*, p. 351.

De fait, cette première nuance d'ordre géographique pave la voie à ce qui s'apparente à un véritable exil. Le narrateur ne semble en effet délimiter ce qui constitue son horizon territorial connu que pour mieux s'en extraire ostensiblement : « Mais orendroit conter vous veul ge [...] / De trois de celes de Couloigne » (*Chanoinesses*, v. 14-16). Certes, comme le rappelle Willem Noomen, le choix de cette ville n'est pas entièrement étonnant du fait que « depuis 1164, année de la translation des reliques des Rois mages, Cologne était un important lieu de pèlerinage, de sorte que le déplacement a dû paraître tout à fait naturel¹¹⁸ ». D'ailleurs, dans les *Trois dames de Paris*, poème qui fait suite aux *Trois chanoinesses* dans C, Watriquet mentionnera de façon explicite les « trois Rois de Couloigne » (*Trois dames*, v. 11), faisant montre dès lors de sa connaissance de « l'attraction » que contenait la municipalité rhénane. Tout aussi naturel qu'il puisse être, cet exil temporaire vers Cologne est toutefois annoncé par la conjonction de coordination « Mais » (*Chanoinesses*, v. 14), qui tend à insister sur l'hétérogénéité déjà notable de l'espace visité par rapport aux communautés hennuyères mentionnées dans les vers précédents. De plus, le fait que Watriquet propose de parler de trois chanoinesses colonaïses et non des trois rois mages dont les reliques sont conservées dans la ville et dont il connaît l'existence indique la nature vraisemblablement subversive du voyage. Ce dernier se présente comme un reflet déformé de pèlerinage, dont le terme n'est plus la visite des reliques des trois rois ayant rendu visite au Christ, mais plutôt la rencontre d'une triade alternative, composée de prostituées.

On songe d'emblée à dresser un parallèle avec le rapport à l'espace du *Dit des hérauts d'armes*, le poème « autobiographique » et ludique de Baudouin de Condé qui, dans le manuscrit Arsenal 3142, remplissait une fonction similaire à celle qu'assumaient les *Trois chanoinesses de Cologne* dans le manuscrit C de Watriquet de Couvin¹¹⁹. Dans le texte de Baudouin, le voyage de l'auteur-protagoniste dans un espace frontalier situé à la frontière de l'Allemagne et de la Lorraine servait à situer géographiquement la mise à mal de la *persona* de Baudouin à laquelle le poème procéderait par la suite. Tout en reprenant ce même principe, le dit des *Trois chanoinesses* explorera encore davantage les

¹¹⁸ *Idem*

¹¹⁹ Cf. *supra*, chapitre 7.

potentialités sémantiques transgressives de l'espace et du contexte, en investissant une temporalité et une architecture propices aux comportements irrévérencieux.

Avec une pointe de malice, la narration trace ainsi la trajectoire spatiale et chronologique de la déviance à laquelle procède l'auteur-narrateur, depuis le « droit port » (*Chanoinesses*, v. 43) que constitue l'église, jusqu'au lieu « secré » (*Ibid.*, v. 95), où se baigneront les chanoinesses en compagnie du poète. S'il fallait décrire la situation initiale en termes théologiques, on pourrait dire qu'elle montre subtilement le passage du *dominium* divin au *dominum* humain¹²⁰, autrement dit du domaine de la rectitude du Créateur à celui de l'ambiguïté pécheresse de la créature, en l'occurrence de l'auteur humain. Le périple de Watriquet débute ainsi sur les droits sentiers de l'orthodoxie sur lequel Dieu accompagne le poète :

Vigille iert d'une Assencion,
Que chascuns doit joie mener.
Et Dieus, qui me volt amener
A droit port, si bien m'asena
Qu'a l'eglyse droit m'amena ;
S'i fui a bonne destinee, (*Chanoinesses*, v. 40-45)

La répétition du terme « droit », de même que l'emploi de l'adjectif « bonne » sont autant de manières d'insister sur la justesse morale de l'itinéraire du poète qui agit sous l'influence de « Dieus ». Très vite, cependant, Watriquet paraît se détourner de cette *imitatio* divine et être rappelé à sa condition humaine davantage ambivalente. Le basculement est signalé tandis que survient la fin de la messe : « Tant que grant messe fu finee / Et touz li mestiers Dieu finez. » (*Chanoinesses*, v. 46-47). En premier lieu, ce passage fonctionne aussi bien comme l'annonce de la fin du rite que comme celle d'une temporalité distincte de celle du culte. Par ailleurs, bien que l'emploi de l'expression « li mestiers Dieu » doive surtout être compris dans le sens de « service » ou « office divin », on pourrait y voir une référence à l'activité du Créateur, qui serait décrite ici en termes artisanaux et professionnels. Le *mestier* de Dieu serait par exemple à distinguer du

¹²⁰ La notion de *dominium* est celle de Thomas d'Aquin. Sur cette dernière voir Maurice Barbier, « Pouvoir et propriété chez Thomas d'Aquin : la notion de *dominium* », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 4, t. XCIV, 2010, p. 655-670 et Marie-France Renoux-Zagamé, « le domaine, droit de Dieu », dans *Origines théologiques du concept moderne de propriété*, Genève, Droz, coll. « Pratiques sociales et théories », 1987, p. 55 et sq.

mestier de l'auteur qui utilisait ce terme pour dire, dans le *Tournoi des dames*, qu'il ne savait faire autre chose qu'être poète avant de procéder à un bref autoportrait :

D'autre mestier ne sai user
Que de conter biaux dis et faire ;
Je ne me mesle d'autre affaire.
Watriquet m'apelent aucun,
De Couving ... (*Tournoi des Dames*, v. 436-440)

Il serait également à distinguer du *mestier* d'aimer des chanoinesses auquel l'introduction des *Trois chanoinesses de Cologne* faisait référence : « L'art sorent tout et le mestier / De quan qu'en amer a mestier. » (*Chanoinesses*, v. 24-25). Le fait que la narration commence véritablement alors que le *mestier* de Dieu a pris fin fonctionnerait comme une indication chronologique, certes, mais également morale. La conclusion de l'office divin signalerait l'entrée dans une temporalité ostensiblement post-liturgique, moment par ailleurs propice à l'épanouissement du *dominium*, ou plutôt du *mestier* humain.

L'ambivalence morale associée à ce *mestier*-là est assez rapidement suggérée par l'auteur, alors qu'il entreprend de raconter les conditions de sa rencontre avec les dames :

Je, qui pas n'estoie avinez
Au matin ne beü n'avoie,
Parmi le cuer tornai ma voie
Pour moi vers l'ostel ravoier.
Et eürs me volt convoier,
Qui si tres bien me convoia
Qu'entre ces dames m'avoia (*Ibid.*, v. 48-54)

On note dans un premier temps que le terme « avinez » du v. 48 rime avec le mot « finez » du v. 47 (« Et touz li mestiers Dieu finez »), accompagnant de façon sonore la transition d'un univers sacerdotal à celui de l'alcool et des vins. Certes, Watriquet précise, deux fois plutôt qu'une, qu'il n'est pas « avinez » et qu'il n'a pas « beü ». Mais il n'en demeure pas moins que la précision chronologique potentiellement restrictive (« au matin », v. 49, Watriquet a-t-il bu plus tard dans la journée ?) de même que cette allusion à la consommation excessive d'alcool faite par l'auteur alors que rien ne l'y obligeait, produisent un effet de surprise et d'étrangeté humoristiques. En effet, le fait que le poète souligne qu'il n'était pas ivre ce matin-là et qu'il n'avait pas bu attire paradoxalement l'attention sur le mal dont il dit ne pas s'être rendu coupable. Par ailleurs, le contexte

incite également à songer à la consommation du vin liturgique, ce qui contribue à placer le passage sous le signe de la relecture parallèle et ludique du rituel de la messe, et ce précisément au moment où celle-ci vient de se conclure.

Le reste de l'extrait semble d'ailleurs exploiter la polysémie des termes qui renvoient à l'architecture de l'église, avec le même objectif affiché de suggérer et d'accompagner le dévoiement spatial et moral de l'auteur-narrateur. Les vers 50-51 (« Parmi le cuer tornai ma voie / Pour moi vers l'ostel ravoier. ») décrivent de fait un changement d'espace et de trajectoire : placé dans le chœur de l'église, Watriquet « tourne » sa voie et entend retourner à ce qu'on imagine être son « hôtel ». Mais l'homonymie entre le *cuer* architectural et le *cuer* qui désignerait plutôt l'organe physique suggère également que le ménestrel cherche aussi à décrire le mouvement de l'âme qui s'opère à cet instant dans l'*intus* de Watriquet. Le fait que l'individualité du poète soit directement impliquée dans ce passage est signalé à plusieurs reprises. Une première fois, au v. 48, le narrateur rappelle sa présence avec un « Je » d'autant plus ostensible qu'il surgit juste après la référence au « mestier Dieu » du v. 47. Par la suite, le poète choisit une formulation quelque peu alambiquée pour décrire son retour à l'*ostel* (« Pour moi vers l'ostel ravoier »), mais qui tend à souligner une fois de plus sa propre singularité grammaticale et ontologique. C'est entre ces deux références au *je* et au *moi* de l'auteur que s'insère donc le vers dans lequel Watriquet affirme procéder à une réorientation de son itinéraire « parmi le cuer », autrement dit dans le siège de son intériorité.

Or cette insistance sur les mouvements internes à la personne du ménestrel, qui coïncident avec le mouvement externe selon lequel *eür* le « convoie » auprès des chanoinesses est le reflet inversé du début de l'aventure que raconte le poème. Dieu y était le maître des déplacements de Watriquet, qu'il amenait « a droit port » (*Chanoinesses*, v. 43) et à « bonne destinee » (*Chanoinesses*, v. 45), c'est-à-dire à l'église. Une fois la messe finie, cependant, les déplacements du poète semblent passer sous le contrôle de son propre « Je », de même que sous celui de cette force contingente, mondaine et arbitraire qu'est *eür* (*Chanoinesses*, v. 52). Nouveaux maîtres à bord, ces deux moteurs de l'action auctoriale précipiteront le poète dans l'univers linguistique,

littéraire et spatial des chanoinesses, caractérisé par une réinterprétation plus subversive encore des énoncés et des discours religieux et littéraires, notamment ceux du Couvinois.

En effet, l'auteur-narrateur arrive « entre ces dames » (*Chanoinesses*, v. 54), à un moment du récit où la véritable nature de l'occupation de ces « chanoinesses » a déjà été précisée et que l'on s'éloigne par ailleurs de l'espace de l'église. Le texte poursuit alors la logique qui était la sienne dans le prologue et qui consiste à mettre en place un double discours qui, sous le couvert d'une signification littérale religieuse, renvoie à un sens « allégorique » plus trouble, précisément à la manière d'une *intentio* dont on aurait détourné la fonction herméneutique normalisatrice. C'est ainsi qu'on peut interpréter la description du lieu où Watriquet rencontre les trois dames :

C'iert un fins paradis terrestre,
Plain d'anges, de sains et d'ymages.
Tant y avoit de biaux visages
Et de douz qu'il me fu avis
Qu'en regardant fusse ravis :
Onques n'oi si grant melodie,
Et si n'oi pas chiere esbahie. (*Chanoinesses*, v. 56-62)

Dans le *Tournoi des Dames* (le poème d'ouverture du manuscrit C), le ménestrel comparait déjà (bien qu'avec plus de précautions) Monferaut, le domaine de ses seigneurs situé près de Blois, au paradis sur terre :

Je ne sai d'autrui, mais a mi
Semble de l'ostel et de l'estre
Ce soit fins paradis terrestre,
Tant est de melodie plains. (*Tournoi des dames*, v. 52-55)

Si les deux textes recourent à un même art des comparaisons religieuses superlatives, le dit des *Trois chanoinesses de Cologne* insiste plus encore sur le champ lexical théologique en filant la métaphore, et en incluant à sa description des anges, des saints et des statues. Contrairement au *Tournoi des dames*, où le référent de la métaphore était clairement identifié (il s'agit de Montferaut), la réalité à laquelle renvoie le « paradis terrestre » des *Trois chanoinesses de Cologne* est moins aisément reconnaissable. On devine simplement que Watriquet use probablement du vocabulaire hagiographique et angélologique pour évoquer par euphémisme ce qui a tout l'air d'être un *bordel*.

Or c'est dans ce contexte de détournement érotique de l'espace et du vocabulaire religieux et solennels que le texte procède à un premier survol – subversif lui aussi – de la production poétique et artistique de l'auteur-narrateur. Au sortir de son extase provoquée par la contemplation des charmes de cet endroit, qu'il qualifie de paradisiaque, le ménestrel livre à son public composé des trois dames une performance à la fois riche et diverse :

Quand je fui a moi revenuz
Balades et rondiaus menuz
Leur dis et autres dis d'amours,
De complaints et de clamours,
Que mout tres volentiers oïrent. (*Chanoinesses*, v. 63-67)

Pour quiconque a fréquenté l'œuvre de Watriquet telle qu'elle se présente dans le manuscrit *C* et dans le reste des *codices* qui ont conservé ses dits, ce passage suscite un certain étonnement. Outre la pluralité générique et formelle des pièces mentionnées, l'hégémonie de la thématique amoureuse, de même que le caractère musical de certaines des productions jurent avec l'immense majorité des poèmes aujourd'hui attribués au Couvinois.

Exceptées les insertions lyriques du *Miroir des princes* et le cas quelque peu litigieux du caractère chanté des *Fatras*¹²¹, l'œuvre de Watriquet de Couvin, au moins telle qu'elle se présente dans les manuscrits parvenus jusqu'à nous et notamment dans le manuscrit *C*, ne se compose pas de chansons, et encore moins de « balades et rondiaus menuz ». Par ailleurs, avec le dit de l'*École d'amour* et celui de la *Fontaine d'amour*, les pièces ayant l'amour pour thème central sont quant à elles bel et bien représentées dans le corpus des textes du ménestrel. Mais elles n'en demeurent pas moins minoritaires au sein d'une production dominée par les poèmes à teneur religieuse, pédagogique et morale orientée on le sait vers un public princier ou aristocratique. Les vers 63 à 67 des *Trois chanoinesses de Cologne* contribuent donc à esquisser une autre facette du *mestier* de Watriquet, qui se met ici en scène comme un poète lyrique qui récite désormais ses vers à un auditoire constitué de prostituées. Ils dessinent les contours d'une identité littéraire et d'un public alternatifs pour le ménestrel curial, contours que la suite du poème continuera de préciser avec un esprit de plus en plus licencieux.

¹²¹ Nous revenons plus loin sur la question du caractère chanté des *Fatras*.

En effet, la mise en scène de la « réception critique » de la performance de Watriquet par les trois chanoinesses donne lieu à des spéculations de leur part quant à l'occupation et au nom du poète, ce qui contribue à étoffer sa *persona* parallèle. Leur appréciation du spectacle offert par le Couvinois prend tout d'abord la forme d'une nouvelle manifestation de l'usage tendancieux du vocabulaire liturgique et théologique que le ménestrel avait initié, nourrissant ainsi la logique de renversement sémantique générée par la métaphore du paradis terrestre employée précédemment par le narrateur :

[...] Que mout tres volentiers oïrent.
Et en l'oiant me conioïrent
Et dirent : « Jere, bons compains,
Habandonnez te soit nos pains,
Nos chars, nos vins, et nos ostez
Ja mais ne te sera ostez. (*Chanoinesses*, v. 67-72)

L'intention générale qui se dégage de ce discours prononcé, il convient de le rappeler, au sortir de la messe est relativement claire, bien que l'on reste dans le domaine de l'allusion. Les termes eucharistiques s'entremêlent ici à ceux qui évoquent une certaine forme d'abandon et de jouissance physique, puisque c'est bien leur chair et leur hôtel que les dames offrent intégralement à leur amuseur d'un soir. Or ces personnages qui paraissent usurper l'identité et le discours religieux associés au titre de « chanoinesses » à des fins érotiques cherchent également à refaçonner, voire à contaminer la personnalité poétique de Watriquet de Couvin. Les interrogations qu'elles formulent à son endroit peuvent être interprétées comme autant de tentatives de l'attirer toujours un peu plus dans un univers charnel qui lui semblait jusqu'alors étranger.

Aux remarques sur la chair et le vin succèdent ainsi des commentaires encore une fois décalés sur la nature thérapeutique des poèmes du ménestrel, qui mènent pour leur part à la formulation d'hypothèses concernant la vie et l'œuvre du Couvinois :

Bon es pour soulacier malades,
Qui tant ses rondiaus et balades :
De toi ne doit estre se non
Nus princes. Or nous dit ton non,
Tant que bien t'aions cogneü.
T'avons-nous autre foiz veü ?
Seroies tu nient Raniqués ? (*Chanoinesses*, v. 73-79)

En quelques paroles seulement, ces critiques littéraires improvisées parviennent à suggérer une foule d'altérations de la biographie du poète. Si l'on remarque le rapprochement quelque peu ironique opéré avec la figure du médecin ou du guérisseur, il est surtout frappant de constater que les chanoinesses réinventent une carrière à l'auteur-narrateur en suggérant qu'il puisse être un « prince ». Pour l'éditeur du poème Willem Noomen, les vers 75-76 doivent être traduits et interprétés ainsi : « Tu ne dois pas être autre chose que le “prince” de quelque puy !¹²² ». Le terme de « prince » dessinerait dès lors un itinéraire professionnel pour ainsi dire parfaitement opposé à la véritable occupation de celui qui semblait plutôt être un ménestrel de cour. Apposé au poète par un public explicitement ridicule, le mot « prince » signale également une sorte d'inversion des rôles pour le « sire de Verjoli », qui s'adresse certes aux *roys*, aux *princes* et aux *contes* (*Chanoinesses*, v. 201 [257]), mais dont l'aristocratie se trouve réduite ici à une fiction poétique.

En plus de se voir accorder un titre et une fonction imaginaire dans le monde des lettres, Watriquet de Couvin voit également son nom et son identité remodelés par les trois dames. Il est difficile de saisir toute la signification de ce patronyme de *Raniqués* dont elles affublent le poète. Auguste Scheler admet ne pas avoir trouvé de « trouvère réellement en renom¹²³ » qui se serait appelé ainsi. Dès lors, ce nom survit désormais à l'état de signifiant dépourvu de référent, où se lirait peut-être un diminutif de Renaut¹²⁴, et donc un écho un peu vague de la *renardie*, ou bien un rappel amusé du verbe *niquer*, qui peut signifier « faire la nique » ou encore dodeliner du chef¹²⁵. S'il s'agissait d'une référence à un quelconque contemporain de Watriquet, celle-ci est donc difficilement déchiffrable pour le lecteur moderne. En revanche, le jeu sur l'identité et sur la réputation du poète demeure tout à fait apparent. En effet, les trois dames ne se contentent pas de changer le nom de l'auteur-narrateur ; elles lui prêtent un passé de client qu'elles auraient

Willem Noomen (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, t. X, *op. cit.*, p. 352.

¹²³ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet...*, *op. cit.*, p. 508.

¹²⁴ *Idem*

¹²⁵ Voir les entrées de « nique », « niquet » et « niquier » dans Adolf Tobler et Ehrard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, *op. cit.*, ainsi que les entrées « niquer1 » et « niquer2 » dans le *Dictionnaire de Moyen Français*, *loc. cit.* [En ligne] URL : http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfAAA.exe?LEM=NIQUER1;ISIS=isis_dmf2015.txt;MENU=menu_dmf;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2015;OO1=2;OO2=1;OO3=1;s=s130b2eac;LANGUAGE=FR;FERMER;AFFICHAGE=0;MENU=menu_dmf;XMODE=STELLA;FERMER;XXX=4;; Consulté le 30 mars 2020.

déjà *cogneü* (« Tant que bien t'aions cogneü. /T'avons-nous autre foiz veü ? »), encore une fois selon une formulation euphémistique qui dévoile, en faisant mine de la dissimuler, la réalité érotique qu'elle désigne.

Le nom « Raniquet » rime également, dans le poème avec celui de « Watriquet », dont il est dès lors le reflet sonore déformé. L'« acte onomastique » performé par les chanoinesses n'est là que pour précéder et servir de vis-à-vis à celui de l'auteur-narrateur, qui s'identifie à cet instant du poème sous la forme d'une contradiction apportée aux spéculations des dames :

- Non voir, dame, mais Watriqués
Sui nommez jusqu'en Arellois,
Menestrel au conte de Blois
Et monseignor me sire Gauchier
De Chastillon. – Tant t'ai plus chier,
Dist li une, par saint Niquaise !
Avec moi disneras tout aise,
Car toutes aprestees sommes
De servir ceuls dont tu te nommes,
Si t'en verrai plus volentiers. (*Chanoinesses*, v. 80-89)

On peut lire ce discours comme une manière de rétablir l'aura et le prestige de son identité littéraire, puisqu'il se présente, comme ailleurs dans le *codex* et comme dans le reste de son œuvre, dans un rapport de dépendance à ses illustres protecteurs. Cependant, l'enthousiasme et les assauts des chanoinesses ne sont en rien atténués par les mentions du comte de Blois et du connétable de France. Ils sont au contraire accentués par celles-ci (« Tant t'ai plus chier » ; *Ibid.*, v. 84), de sorte que les dames cherchent « plus volentiers » à « voir » et à servir Watriquet, de même que ses patrons. De fait, bien que Watriquet donne l'impression de rétablir son identité onomastique et la réputation de ses maîtres l'espace d'un instant contre l'avis des chanoinesses, c'est le trio féminin qui finit par avoir le dernier mot, cherchant très vite à attirer le poète au plus profond de leur intimité, symbolisée par leur hôtel : « Mes ostieus est tiens touz entiers » (*Ibid.*, v. 90).

À cet égard, les derniers vers conservés de ce poème désormais incomplet (puisque'il manque un feuillet au texte) consacrent aussi bien la logique de spatialisation du détour par l'érotisme et le ludisme que celle qui consiste à jeter une nouvelle lumière sur l'œuvre de Watriquet de Couvin. D'un point de vue architectural et matériel, la fin de la pièce situe la narration dans un espace dont le caractère confidentiel est souligné à

plusieurs reprises comme un facteur de libération de la parole obscène et carnavalesque. La chanoinesse qui avait invité l'auteur-narrateur à la suivre vers son *ostieus* insiste également sur la nature confinée et privée du lieu dans lequel elle attire le poète :

Nous n'i serons qu'entre nous trois
Compaignes. Li lieus est estrois :
En secré nous voulon baignier,
Plus n'en i voil acompaignier.
La nous diras de tes bons mos. (*Chanoinesses*, v. 93-97)

Ce lien privilégié entre le caractère « secré » de l'endroit et le type de discours que celui-ci autorise sera reformulé plus loin par l'une des dames :

« Nous sommes ci a pais et aise,
Si disons gogues et risees :
Nous n'en poons estre accusees,
Car nous sommes en lieu secré. » (*Ibid.*, v. 160-163)

Ces deux indications spatiales paraissent fonctionner comme un rappel inversé de la « petite oratoire » du *Miroir des princes*, bâtiment « net et discrés », et lui aussi « gracieus et secré », où Watriquet se réfugiait « Pour miex avoir de Dieu mémoire » (*Miroir des princes*, v. 24) et afin de composer son poème monarchique et moral. La réclusion du poète en un oratoire de Marchenvoie facilitait un retour sur lui-même et sur sa mémoire, qui menait quant à lui à une écriture et une production poétique en phase avec la vérité divine. À l'inverse, dans le cas des *Trois chanoinesses de Cologne*, le fait que les protagonistes se réfugient dans une pièce à l'abri des oreilles et des regards indiscrets a pour effet de les placer dans une sorte de non-lieu législatif et moral où les accusations ne peuvent les atteindre. Cela ouvre dès lors la voie à l'expression d'une intériorité discursive nettement plus ambivalente, car orientée non pas vers la réception d'un discours divin, mais vers la formulation de « gogues » et de « risees ».

D'ailleurs, l'expression de cette parole privée et ludique s'accompagne également d'un dépouillement vestimentaire lui aussi symbolique d'un point de vue sémantique. Une fois entrées dans leur « maison » (*Chanoinesses*, v. 107), les dames se débarrassent assez rapidement de leurs habits, et se présentent à Watriquet dans leur plus simple appareil avant d'entrer dans le bain :

S'erent deus des dames venues,

Chascune en son baing toutes nues ;
Et la tierce sanz nul desdaing
Se despoille et entre en son baing,
C'onques pour moi n'i fist dangier. (*Ibid.*, v. 109-113)

La nudité corporelle se laisse interpréter en premier lieu comme une annonce du changement de registre auquel la langue est en train de procéder. En cultivant notamment les effets de contraste entre « li bains chaus et li bons vins frois » (*Chanoinesses*, v. 119) dont s'enivrent les personnages jusqu'à atteindre un état d'« aise de touz poins » (*Ibid.*, v. 121), la narration duplique l'impression de dissonance et de délassement progressif de la représentation qui dévoyait lentement le champ lexical de la religion et de la liturgie pour l'appliquer à des réalités de plus en plus explicitement érotiques. Poursuivant ce mouvement annoncé par les éléments architecturaux et matériels de la narration – ici les vêtements et le déshabillage des personnages féminins –, le texte se dépouille alors du langage théologique pour mieux transiter vers une appréhension beaucoup plus directe de la réalité des corps. Cela est parfaitement résumé par l'injonction faite à Watriquet par l'une des dames à cet instant du récit : « Dis hardiment de quan qu'il touche / A vis, s'il te vient a la bouche : / Ja n'en seras de nous repris » (*Chanoinesses*, v. 139-141). Détendus par les effets conjugués et contrastés de l'ivresse et de la chaleur du bain, les protagonistes se laissent aller à un discours résolument décomplexé et débarrassé des pudiques recours à l'allusion et à l'euphémisme.

Or il faut rappeler que si les langues se délient ainsi tandis qu'on accède au cœur de l'intimité spatiale, discursive et physique des personnages, c'est en grande partie dans la perspective de réexaminer le sens, la réception et les contours des poèmes de l'auteur-narrateur, à savoir Watriquet de Couvin. On se souvient que le ménestrel avait livré une première performance poétique et musicale aux chanoinesses, contribuant par-là à révéler un répertoire littéraire parallèle car distinct de celui conservé dans le manuscrit *C*. Entre les murs de l'*ostel*, la performance reprend de plus belle et se concentre spécifiquement sur deux poèmes de Watriquet, l'un connu (en ce sens qu'un des manuscrits du poète, *B*, l'a transmis) et l'autre inconnu ou potentiellement fictif.

La récitation de la pièce connue, le *Dit de l'escole d'amour*, donne lieu à une réinterprétation du sens de ce poème par la mise en scène de son contexte de réception.

Ainsi, le ménestrel déclame le dit aux chanoinesses une fois ces dernières relaxées par les effets conjugués de l'alcool et de la température :

Je començai *D'amer l'escole*,
Qui l'amant a amer escole –
Car eles le voudrent oïr
Pour vie amoureuse esjoïr –
Et ceuls qui aiment de cuer fin.
Et quant mes dis fu trais a fin
Que chascune ot bien escouté,
L'une en a l'autre bouté
Et distrent que c'iert tres bien dit. (*Chanoinesses*, v. 123-131)

Il appartient à Willem Noomen d'avoir identifié le poème auquel Watriquet fait référence avec le *Dit de l'escole d'amour*¹²⁶, pièce uniquement conservée dans le manuscrit *B* et dans laquelle le ménestrel compare l'Amour à un cruel maître d'école, avant de se lamenter au sujet de la passion contrariée qu'il éprouve envers une dame inconnue. Là où la description de la récitation de *balades* et de *rondiaus* des vers 63-67 demeurerait générale tout en semblant tendre vers un corpus de pièces parfaitement étrangères aux habitudes poétiques de Watriquet telles qu'elles se laissent observer dans sa tradition manuscrite, le texte renvoie donc ici à un dit qui a effectivement été transmis dans au moins un des *codices* du ménestrel. Cette observation doit bien entendu être immédiatement nuancée par le fait que le *Dit de l'escole d'amour* n'est pas transcrit dans *C* et que cette référence autotextuelle indique une pièce extérieure aux frontières du *codex*. Si l'on observe, à titre de comparaison, le contexte éditorial du dit dans le très sérieux manuscrit *B*, de même que le contenu même du poème, force est de constater que le portrait qu'en dresse le dit des *Trois chanoinesses de Cologne* génère à dessein un effet de dissonance ludique du fait de la réception qu'il met en scène.

On imagine que le manuscrit *B*, avec ses annotations signées qui résument consciencieusement les aspects les plus importants de certains poèmes didactiques du recueil, a pu être lu attentivement dans un objectif d'apprentissage qui était relativement en phase avec les vellétés pédagogiques exprimées par Watriquet dans ses différents *dits*. Le dit de l'*Escole d'amour*, qui s'ouvre sur la métaphore du maître et de ses élèves et qui s'adresse comme souvent aux princes, aux rois, aux ducs et aux comtes, y a certainement

¹²⁶ Willem Noomen (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, t. X, *op. cit.*, p. 352.

été lu dans cette même logique. La consommation de cette pièce par les chanoinesses est cependant aux antipodes de celle suggérée par *B*. Ainsi la nature érotique de la scène de bain au sein de laquelle la récitation a lieu refaçonne nécessairement le sens de l'*Escole d'amour*, qui devient dans ce cas-ci un outil d'échange verbal et potentiellement physique entre l'auteur du poème et le trio féminin. De plus, une nouvelle finalité est conférée au dit par l'auteur-narrateur, qui explique que les chanoinesses souhaitent écouter le poème pour « vie amoureuse esjoïr » (*Chanoinesses*, v. 126). Le contenu littéral du dit, une lamentation formulée par un amant contrarié et déçu par les blessures infligées par l'amour et la dame qu'il courtisait, détonne quelque peu avec l'idée de plaisir et de réjouissance associée au terme *esjoïr*. Tout indique donc que les trois dames, dont l'« éducation sentimentale » semble déjà plutôt aboutie au moment où elles rencontrent Watriquet, useront surtout de l'*Escole d'amour* pour mieux perfectionner l'art d'aimer bien particulier qui est le leur.

La transformation que Watriquet fait subir au dit de l'*Escole d'amour* est également, dans ce passage, médiatique. En effet, la dimension écrite du poème paraît être doublement gommée ici. Dans un premier temps, la narration insiste sur l'aspect récité de la composition. Cet ancrage dans l'oralité n'est contrebalancé par aucune référence à l'écrit dans le poème. Dans ses autres productions et dans le péri-texte des manuscrits, Watriquet manifeste parfois sa proximité avec l'univers de l'écriture¹²⁷. Dans ce cas-ci, cependant, le seul écho à une quelconque culture scripturaire ou plutôt scholastique paraît subsister dans le titre du dit qu'on récite, à savoir *D'amer l'escole*. L'écrit en tant que *medium*, semble, pour sa part, parfaitement absent du passage, qui se focalise plutôt sur la nature résolument corporelle et pratique de l'apprentissage amoureux prodigué durant cette scène de bain.

Par ailleurs, cet éloignement de l'univers codicologique doit également être lu à l'aune de la matérialité même du dit des *Trois chanoinesses de Cologne* tel qu'il a été conservé dans le manuscrit *C*. On se souvient que ce *codex* ne contient pas le dit de l'*Escole d'amour*. Il en résulte que la mention de cette composition au sein de ce livre contribue à mettre en place un hors-texte, ce qui accentue l'impression selon laquelle le

¹²⁷ Outre les représentations iconographiques de Watriquet tenant un livre, voir par exemple la déesse dans le *Dit des VIII couleurs*, qui fait « écrire » (v. 350) un « mandement en parchemin » (v. 348), ou encore le « proverbe en parchemin » envoyé par Largesse à Watriquet dans le *Miroir aux dames* (v. 528).

dit des *Trois chanoinesses de Cologne* cherche à faire exister une œuvre et une *persona* alternatives pour l'auteur qu'est Watriquet de Couvin tel qu'il est dépeint dans le reste du manuscrit *C*. Toute l'ambiguïté de cette opération réside dans le fait que, comme en témoigne l'exemple du manuscrit *B*, l'*Escole d'amour* paraît beaucoup plus en phase, *a priori*, avec le type d'*auctoritas* solennelle et respectable que projette le ménestrel dans les autres pièces du manuscrit *C*. Autrement dit, *D'amer l'escole* semble être mieux adapté à une transmission livresque que ne peut l'être un fabliau grivois tel que les *Trois chanoinesses de Cologne*. Mais Watriquet préfère conférer une finalité érotique à ce dit amoureux et pédagogique, puis le repousser doublement à l'extérieur du domaine codicologique, et ce dans un poème qui, de par son contenu obscène, semble mal s'accorder au caractère solennel de la culture écrite autorisée.

Cette manière de refaçonner et de renverser la bibliographie et les habitudes poétiques du ménestrel se poursuit, dans le texte, alors que les dames incitent Watriquet à débarrasser sa langue et son expression de toute forme de pudeur :

Puis me firent un autre dit
Commencier par commandement,
Qui parlast plus profondement
De paroles crasses et doilles [.]. (*Chanoinesses*, v. 132-135)

La réinterprétation érotique et encore timidement allusive d'un poème didactique tel que l'*Escole d'amour* cède alors la place à la récitation d'une pièce parfaitement obscène par l'auteur-narateur, qui décrit cette dernière dans des termes extrêmement crus :

Si leur dis le dit a briez mos
Des trois vis rois et des trois mos,
Comment l'un l'autre rampona,
Dont li cons jugement donna,
Qu'ainz n'en fu blechiez ne quassez. (*Chanoinesses*, v. 145-149)

Cette seconde « entrée bibliographique » prolonge cette même excursion poétique qui semblait mener Watriquet aux confins, voire même à l'extérieur des frontières codicologiques de son œuvre. Ni Auguste Scheler, ni Willem Noomen ne sont parvenus à identifier de pièce intitulée *Des trois vis rois et des trois mos*, que ce soit dans la tradition manuscrite du ménestrel ou bien dans quelque autre *codex*. Et si l'on s'en tient au contexte éditorial du seul manuscrit *C*, cette mise en abyme de la récitation d'une pièce obscène fonctionne une fois de plus comme une référence à une pièce étrangère au *codex*

et à l'esprit général qui le parcourt. De plus, bien qu'il n'ait pas encore été possible de retrouver ce poème que le ménestrel déclame, la narration offre un certain nombre d'indices quant au contenu de ce dit et à son rôle parodique par rapport à l'œuvre de Watriquet. Les vers 147-146 décrivent en effet de façon minimale ce qui s'apparente à un fabliau dans lequel, selon toute vraisemblance, des vits monarchiques érigés au rang de personnages se raillent mutuellement avant d'être jugés par un *con* qui paraît alors endosser une position d'autorité ironique et décalée, à la manière du *con* de Gautier le Leu, par exemple¹²⁸. Ainsi esquissée, cette trame narrative suffit en l'état à bouleverser les structures traditionnelles d'autorité sur lesquelles reposent les autres dits de Watriquet de Couvin. Les personnages de monarques et de princes gravitant autour du roi Philippe VI de Valois sont remplacés ici par leurs « homologues génitaux », tandis que l'arbitrage du *con* peut rappeler sur un mode *bestorné* la position de conseiller des puissants que le ménestrel couvinois occupe souvent dans ses œuvres. Toute cette production narrative est d'ailleurs placée sous le signe du renversement de l'autorité des patrons de Watriquet, puisque ce dernier admet se soumettre au *commandement* des dames (*Chanoinesses*, v. 133), et non plus de princes, lorsqu'il récite le poème.

L'énoncé du titre de cette pièce inconnue peut lui aussi être interprété comme une réécriture ludique d'une tradition autrement grave et solennelle. *Des trois vis rois et des trois mos* ne rappelle-t-il pas, dans son intitulé, la tradition des *Trois morts et des trois vifs* ? Stéphane Glixelli répertorie non moins de cinq pièces médiévales qui ont circulé sous cette appellation dans une vingtaine de manuscrits¹²⁹. Le plus ancien témoin textuel daterait de la seconde moitié du XIII^e siècle ; il s'agirait de celui composé par Baudouin de Condé, dont l'une des versions se trouve dans le manuscrit Arsenal 3142 étudié précédemment. Dans cette version comme dans celle de Nicole de Margival qui lui est légèrement postérieure, trois vivants d'extraction aristocratique, voire tout bonnement monarchique rencontrent trois morts qui leur formulent une sorte de *memento mori*, les incitant à mépriser leur condition et leurs richesses qui sont aussi éphémères que la vie elle-même. Dans les autres réécritures anonymes contemporaines de ces deux versions, les intitulés des rubriques tout comme le corps de la narration otent pour la graphie *vis*

¹²⁸ Comme nous le verrons au chapitre 9 de la présente étude.

¹²⁹ *Les cinq Poèmes des trois morts et des trois vifs*, publiés par Stéphane Glixelli, Paris, Champion, 1914.

lorsqu'ils désignent les trois personnages vifs. Dans le texte du manuscrit, Watriquet évoque plutôt des *mos* que des *mors*, suggérant par conséquent un jeu sur la parole plus que la rencontre de trois rois avec des morts. Mais il n'est pas excessif d'imaginer qu'il cherche à évoquer la tradition des *Trois morts* en jouant sur les effets d'homophonie et en laissant entendre le caractère royal de « ses » *vis* derrière leur raideur, et ce pour mieux créer la surprise en dévoilant une histoire qui tourne finalement autour de verges *ramponneuses*. Le poème, dont le titre semblait annoncer un *memento mori* littéraire, se transforme alors en une occasion supplémentaire pour le ménestrel et son public de chanoinesses de rire et d'orienter le discours vers la représentation la plus explicite possible d'une sexualité débridée.

La récitation des *Trois vis rois et des trois mos* constitue donc l'ultime étape d'un parcours littéraire raconté sur un mode autobiographique et bibliographique, qui conduit Watriquet à défaire les assises de son autorité littéraire en se construisant, le temps d'un poème, une identité de ménestrel parfaitement alternative à celle que véhicule le reste du manuscrit C. À la manière d'une *razo*, le dit des *Trois chanoinesses de Cologne* restitue les circonstances d'une série de performances poétiques livrées par le ménestrel couvinois. Tout le problème réside dans le fait que ces circonstances, de même que le type de poèmes présentés, le public, et la personnalité du poète sont rendus quasiment méconnaissables dans cette histoire au contenu grivois. On soulignait que, dans le prologue du dit, Watriquet plaçait son aventure sous le signe de sa *vraie entencion*, rappelant dès lors l'outil herméneutique de l'*intentio auctoris* des *accessus ad auctores*. L'*intentio* se présentait, on le sait, comme le moyen de débusquer, dans l'œuvre d'un *auctor* païen notamment, un sens allégorique idéologiquement orthodoxe aux dépens d'un sens littéral problématique. Pour sa part, l'*entencion* de Watriquet dans les *Trois chanoinesses de Cologne* fonctionne comme l'exact inverse de cette *intentio*, puisque le poème s'applique à conférer un sens érotique caché aux discours, à l'œuvre et à la biographie du ménestrel couvinois. Cela est particulièrement évident au moment où la finalité de l'*Escole d'amour* est modifiée pour mieux être adaptée au contexte sexuel de la scène du bain. Mais c'est bien le poème dans son entièreté qui, de la mise en scène du répertoire musical de Watriquet à la mise en abyme de compositions obscènes de son cru, en passant par les spéculations formulées par les chanoinesses quant à sa biographie et à

son nom, procède à un remodelage herméneutique complet de l'œuvre du ménestrel du comte de Blois.

Par ailleurs, avec ce court fabliau biobibliographique, le manuscrit *C* relaie une pratique commune à un certain nombre de *codices* à sections autoriales. On songe principalement au *Dit des héraults* de Baudouin de Condé, dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal, dans lequel le ménestrel-protagoniste relate ses aventures pour mieux souligner les limites de sa propre moralité et donc de son autorité en tant que poète didactique. Chez Baudouin comme chez Watriquet, l'autoportrait est un moyen de remettre en cause le lien d'évidence entre la rigueur éthique prônée dans leurs dits et leur *ethos* véritable, dont ils soulignent complaisamment l'ambivalence. Mais alors que le *Dit des héraults* est dépourvu de références bibliographiques ou de mises en abyme véritables, les *Trois chanoinesses de Cologne* a pour propos principal la récitation de poésies, de même que leur réinterprétation selon un axe de lecture moralement ambigu.

Ce dernier élément est à la fois un point de ressemblance et de dissemblance avec les discours biobibliographiques contenus dans le *Besant Dieu*, de Guillaume le Clerc de Normandie, la *Mort Rutebeuf* et les multiples poèmes biobibliographiques réunis dans le corpus d'Adam de la Halle du BnF fr. 25566. Chacune de ces productions procédait à une forme d'inventaire des compositions de leur auteur pour mieux poser un rapport d'équivalence entre expression poétique et péché. Le *Besant Dieu* rappelait par exemple l'existence d'une œuvre aussi bien antérieure qu'extérieure à la constitution du très moral BnF fr. 19525 pour Guillaume le Clerc de Normandie, présenté comme ayant renoncé à une vie de péchés associée à la composition de fabliaux. Se représentant à l'article de la mort, Rutebeuf et Adam de la Halle procédaient pour leur part, dans la *Mort Rutebeuf* et dans les *Congés* respectivement, à une relecture péjorative de leur corpus poétique, qu'ils associaient à l'existence pécheresse qui était la leur.

À l'instar de Guillaume le Clerc de Normandie notamment, Watriquet introduit une œuvre problématique située en partie à l'extérieur des frontières du manuscrit *C*. Là s'arrête cependant la comparaison, du fait que le ménestrel couvinois ne semble pas adhérer entièrement au *modus agendi* moral et herméneutique de ses prédécesseurs, si ce n'est dans le très ambivalent *Jeu du pèlerin* du manuscrit 25566. Contrairement à ce qui se laisse généralement observer dans d'autres *codices* à sections autoriales, la

représentation métatextuelle de sa vie et de son œuvre ne semble pas être motivée, dans les *Trois chanoinesses*, par une logique de conversion effectuée suite à une prise de conscience de l'imminence de sa propre mort.

En fait, des pièces de tonalité grave telles que les *Congés* trouvent plutôt leur contrepartie sérieuse dans les manuscrits du Couvinois en la *Confession Watriquet*, copiée dans le corps des manuscrits *A* (fol. 63v-64v), *B* (fol. 23v-24v) et *C* (fol. 113r-114v). Le narrateur, que les rubriques identifient à Watriquet, y déplore la nature pécheresse de sa vie et de ses dits passés :

Quant ai pensé et repensé
Et mi penser sont dispensé
Et tourné en une dispense,
On plus ai pensé, et pus plense
A ma vie mal dispensée
En fais, en dis et en pensée.
Vilaine, mauvaise et desperse,
De pechié noire, obscure et perse. (*Confession*, v. 1-8)

Bien que cette *Confession* n'occupe jamais la position de pièce initiale ni de pièce de clôture des recueils du Couvinois, on peut y voir cette fusion, pratiquée par Rutebeuf et Adam de la Halle, entre l'acte de contrition et celui qui consiste à procéder au survol critique de son œuvre littéraire. Mais l'intention des *Trois chanoinesses* est autre. Dans ce poème, il s'agit plutôt pour Watriquet de mettre sa réputation de poète en jeu – voire en péril – apparemment dans le simple but d'en illustrer le caractère tendancieux.

Certes, comme l'ensemble des poètes mis à l'honneur dans des manuscrits à sections autoriales, et comme dans la *Confession Watriquet*, le ménestrel associe de façon assez évidente la notion d'errance morale et de péché avec l'acte de composition ou de récitation de fabliaux grivois, par exemple. Outre les exemples précédemment étudiés, tels la trajectoire spatiale et éthique qui mène l'auteur-narrateur du chœur de l'église à Cologne à l'*ostel secré* des dames, ou encore du *dominium* divin au *dominium* humain, cette équation poético-morale est posée de façon alambiquée et complexe vers la fin du poème par l'une des chanoinesses. Dans l'édition du texte telle qu'elle se trouve dans le *NRCF*, les dames, inspirées par le talent de Watriquet, reprennent la parole dans le but de formuler chacune un souhait. C'est alors que « cele au cuer plus letré » (*Chanoinesses*, v. 164) choisit de s'exprimer la première. Elle énonce un souhait rendu partiellement

illisible à cause d'un grattage intervenu au vers 171, mais que Willem Noomen choisit de restituer ainsi :

Lors dist cele au cuer plus letré :
« Honnie soit a cui il poise !
Or faites abaissier la noise
Tant que je aie souhaidié,
Car Dieus proprement m'a aidié
A mon souhait a aviser.
Or le vous voudrai deviser :
Je souhaide que cras ditiés
Fust aumosne aussi com pechiés,
Et c'on en aquerist pardon
De touz mesfais, et guerredon
Que ja Dieus ne s'en courouçast.
Mais certes, qui que en grouchast,
Je vous jur et ai en couvent
Sonner m'en feroie souvent,
S'ensi estoit que je devise. (*Chanoinesses*, v. 164-179)

L'éditeur du texte se base sur la familiarité de la dame avec le monde des lettres pour supposer que son souhait pourrait avoir trait au statut des *cras ditiés*, expression avec laquelle il choisit de remplacer la lacune du vers 171. La traduction de ce vœu « sophistiqué¹³⁰ » qui en découle serait dès lors la suivante :

« [Q]ue (d'écouter) un poème grivois fût une bonne œuvre au même titre qu'un péché, et qu'on en obtînt le pardon de tous les méfaits et la récompense que Dieu ne s'en offenserait nullement. Mais assurément (au lieu de m'en détourner), qui que pût en maugréer, je vous jure et je vous garantis que je m'en ferais déclamer souvent, s'il en était comme je l'expose ». ¹³¹

Selon cette interprétation, la chanoinesse au cœur lettré s'aventurerait à repenser de fond en comble l'économie traditionnelle de la punition et de la rémission des péchés, en y mêlant la question de la consommation de poèmes grivois. Des compositions telles que les fabliaux, à commencer par *Les trois chanoinesses de Cologne*, ne seraient plus associées à des actes répressibles, comme elles l'étaient dans le *Besant Dieu* de Guillaume le Clerc de Normandie. Au contraire, elles permettraient d'obtenir le pardon divin, selon une conception du salut aussi bien fantaisiste que sacrilège.

¹³⁰ Willem Noomen (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, t. X, *op. cit.*, p. 351.

¹³¹ *Idem*

À cet égard, la parole de la dame synthétise le conflit poético-moral que génère sans le résoudre l'irruption d'une pièce telle que *Les trois chanoinesses de Cologne* au sein du manuscrit C. Que la chanoinesse soit à cet instant du récit un avatar du ménestrel, on le devine par la référence à sa culture livresque, par son emploi d'une formule de conteur stéréotypée (« Or faites abaissier la noise », qui rappelle la formule employée par Watriquet dans le *Miroir des princes*, au v. 26 : « Faites moi .i. poi de silence »), ou encore par la connexion avec la vérité divine dont elle se revendique pour formuler son souhait (« Car Dieus proprement m'a aidé / A mon soihait a aviser. »). De fait, elle se change en porte-voix d'un doute qui traverse le poème dans son ensemble et qui est relayé par l'auteur Watriquet de Couvin et les autres protagonistes, qui ne cessent de se défendre de manière inquiète de la culpabilité de leurs paroles. Le prologue et l'épilogue sont l'occasion pour Watriquet de relativiser la rigueur poétique qu'il prône dans ses autres poèmes, tout en insistant sur le fait que son fabliau ne contient « ne honte ne crime » (*Chanoinesses*, v. 194 [250]). On sait également que la question de la culpabilité des *gogues* et des *risées* est formulée, puis éludée par l'une des chanoinesses, qui associe l'espace intime de la salle de bains avec une liberté d'expression plus grande : « Nous n'en poons estre accusees, / Car nous sommes en lieu secré » (*Chanoinesses*, v. 162-163). En plus de ces protestations évidentes, toute la narration s'applique à poser en filigrane les fondements d'une réflexion sur le péché et la faute morale. Aux analyses de la temporalité post-liturgique et de la spatialité intime si particulière du poème qui facilitent les faits et les dits ambivalents moralement, on pourrait justifier cette remarque par une nouvelle interprétation de la signification de la nudité des trois chanoinesses.

Il est à rappeler que lorsque la troisième dame se déshabille, Watriquet insiste sur l'absence de pudeur que cette dernière ressent, au regard de sa présence dans la pièce : « Et la tierce sanz nul desdaing / se despoille et entre en son baing / C'onques pour moi n'i fist dangier. » (*Chanoinesses*, v. 111-113). Dans un fabliau à la fois préoccupé par la question du péché et de sa rémission que désireux d'en inverser les mécanismes, ne peut-on pas voir dans cette scène une sorte de tentative de singer une humanité d'avant la Chute, dont la caractéristique principale était de n'avoir pas honte de sa nudité ? Témoin parmi d'autres de la circulation du récit de la genèse en langue vulgaire, la *Bible*

*française du XIII^e siècle*¹³² relaie tout en les glosant le passage du livre II la *Genèse* portant sur la nudité originelle d'Adam et Ève :

[25] Li uns et li autres iert nuz, ce fu Adam et sa fame, ne il n'avoient pas honte de ce qu'il estoient nuz.

(Ce que il n'avoient pas honte senefier la simplece d'euls et la chasteé, car, por ce qu'il n'avoient onques pechié ne fait chose qu'il volsissent celer ne de quoi il deussent avoir honte, et por ce ne leur chaloit pas d'euls couvrir, ne n'en avoient pas honte ; mes après le pechié, il orent honte et se couvrirent au plus tost que il porent.)¹³³

Si l'on ose une comparaison avec la structure narrative et le texte des *Trois chanoinesses de Cologne*, le récit des trois dames prend à rebours celui narré par la *Genèse*. Dans un poème qui affirme se situer dans une temporalité située après le *mestier Dieu*, les trois compagnes cherchent vainement à se réfugier dans un espace où le péché n'aurait plus de conséquences, et où la nudité ne serait plus un facteur de honte. Ce faisant, elles incarnent d'une façon très étonnante ces interrogations à la fois fondamentales et définitoires de la liberté humaine en contexte chrétien, à savoir cette capacité de pécher autorisée, voulue par le Créateur pour Ses créatures.

Il serait par conséquent logique de voir Watriquet engager sa responsabilité personnelle dans ce fabliau qui révèle une réflexion décalée, ludique, mais néanmoins méthodique sur la question de la responsabilité individuelle et sur celle de la liberté humaine, entremêlées ici à des préoccupations sur son identité de poète et d'auteur. Dans une composition où affleure en permanence, sous couvert de bonhomie et d'un relativisme éthique dicté par des patrons plus puissants que lui, son inquiétude d'être accusé malgré tout de son recours au genre du fabliau et au registre vulgaire, le ménestrel expose avec humour les failles immenses de sa morale, et donc de la morale de ses poèmes obscènes. Il illustrerait ainsi d'une manière pour le moins étrange l'une des conséquences de la liberté de pécher, à savoir la possibilité de s'éloigner d'un discours autorisé et d'inspiration divine pour mieux formuler une parole blasphématoire et individuelle, ou encore *diverse*.

¹³² Michel Quereuil, *La Bible française du XIII^e siècle. Édition critique de la Genèse*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1988.

¹³³ *Ibid.*, p. 108-109.

Mais cette hypothèse herméneutique ne résout en rien le caractère fondamentalement ambigu et potentiellement irrécupérable d'un point de vue théologique des circonvolutions sophistiquées du souhait de la chanoinesse, qui ne sont qu'un écho des contradictions évidentes du discours de Watriquet dans le prologue et dans l'épilogue du poème. Et d'ailleurs, il semble bien que la liberté d'expression revendiquée dans *Les trois chanoinesses de Cologne* n'ait pas survécu à l'épreuve de sa réception houleuse, dont le *codex C* a conservé les stigmates. Il est difficile de spéculer sur l'identité et les motivations exactes du ou des lecteurs qui ont gratté le texte et l'ont amputé d'un feuillet complet, celui où se trouvaient les deux autres souhaits des chanoinesses. On sait simplement qu'à partir du fol. 87r et à une date inconnue, plusieurs mots ont été effacés, sans doute parce qu'ils étaient perçus comme obscènes, à savoir : *parfondement*, *crasses*, *vis, vis rois*, le nombre *.iii.* (du titre *Des .iii. vis rois et des .iii. mos*) pour le fol. 87r ; de même que diverses parties du long souhait formulé par la chanoinesse au fol. 87v¹³⁴ et que Willem Noomen a tenté de reconstituer *a posteriori*. On se doute par ailleurs que les chanoinesses restantes aient soudainement décidé de mettre un frein à l'escalade verbale observable dans le reste du texte conservé. Est-ce donc pour cela qu'un lecteur a voulu garder l'énoncé des deux autres souhaits pour lui-même, ou peut-être estimé que celui-ci ne pouvait tout simplement plus figurer dans le manuscrit *C* ? On pourrait donc supposer que si les « roys, les princes et les contes » (*Chanoinesses*, v. 202 [257]) auxquels étaient destinées les *risees* contenues dans le fabliau ont pu goûter les subtilités de la morale poétique de Watriquet, un public tardif a plutôt vu dans certaines parties de ce poème des éléments incompatibles avec la conception morale qu'il avait de l'écriture et de l'objet-livre. Manuscrit nettement plus ambivalent et hardi quant à la représentation qu'il véhicule de la vie et de l'œuvre du ménestrel du comte de Blois, *C* aurait dès lors été « caviardé » afin de devenir un vecteur assurément moins ambigu de l'*auctoritas* livresque de Watriquet de Couvin. Paradoxalement, là où l'herméneutique biographique, et notamment l'*intentio auctoris*, était traditionnellement employée pour faire en sorte qu'un auteur problématique soit rendu conforme à une idéologie donnée, elle aurait été ici la source de l'écart moral de l'auteur, et aurait donc été effacée afin que soit préservée l'aura de bienséance associée à sa *persona*.

¹³⁴ Voir Willem Noomen (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, t. X, *op. cit.*, p. 89-90.

Les « jongleurs illustres » des Trois dames de Paris

Malgré tout, le manuscrit *C* a conservé un second fabliau, nettement plus connu des médiévistes, à savoir les *Trois dames de Paris*. Il constitue lui aussi un détour poétique au sein de l'œuvre didactique de Watriquet, même s'il ne met pas en scène les aventures du ménestrel sur le mode du renversement du discours biobibliographique. De surcroît, les premiers vers du poème dressent une liste de « *joculatores illustres* » (« jongleurs illustres ») qui se veut vraisemblablement une allusion sinon ironique, du moins distanciée à la construction des canons d'auteurs célèbres tels celui de saint Jérôme :

Jadis souloient les merveilles
Conter as festes et as veilles
Colins, Hauvis, Jetrus, Hersens. (*Trois dames*, v. 1-3)

Auguste Scheler se félicite de ce « vers précieux pour l'histoire littéraire » où « quatre noms inconnus de conteurs joyeux [se] trouvent révélés en un trait¹³⁵ ». Mais ne peut-on pas plutôt voir dans cette accumulation de prénoms de jongleurs désormais anonymes une référence amusée au manque d'autorité dont souffrent encore un certain type de littérature de langue d'oïl et les auteurs qui la représentent aux yeux de Watriquet ? En outre, quand bien même la réputation de ces jongleurs aurait été réelle, ce n'est pas elle qui garantit la « droite verité pure » (*Trois dames*, v. 13) de ce récit grivois survenu, selon les dires du narrateur, à Paris en 1320, mais bien « le goût de la nouvelle fraîche et du témoignage oral », comme l'a bien analysé Michel Zink¹³⁶. Ce qui s'apparente à une pseudo-liste d'auteurs anciens suggérerait donc à sa manière cette même ambivalence du Watriquet du manuscrit *C* par rapport à l'*auctoritas* que certains pans de la littérature de langue d'oïl peuvent ou non incarner.

Les Fatras : l'attribution et l'autorité d'une langue folle

Dans un même esprit, le manuscrit *A* se conclut pour sa part sur une pièce bien connue des critiques, les *Fatras*, dont le contenu aussi bien que le péri-texte servent eux aussi à interroger en les fragilisant quelque peu les assises de l'œuvre et de l'autorité

¹³⁵ Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet...*, op. cit., p. 509.

¹³⁶ Michel Zink, « Boivin, auteur et personnage », *Littératures*, vol. 6, 1982, p. 7-13.

associées au ménestrel couvinois. À défaut de recourir à un discours proprement biographique comme le fait le dit des *Trois chanoinesses*, ce poème, tel qu'il se présente dans *A*, incorpore à des fins ludiques et carnavalesques des références ponctuelles ou fragmentaires à son contexte de composition et de récitation. À l'instar de ce qu'on observait dans *C*, ce sont tout d'abord les éléments péritextuels que sont l'enluminure initiale et la rubrique qui annoncent une reconfiguration profonde et *in extremis* de l'auctorialité de Watriquet.

En effet, nous avons indiqué plus tôt dans la démonstration que le ménestrel était accompagné dans l'illustration du fol. 161v d'une autre figure de récitant, en plus de la figure apparemment légitimatrice du roi de France, destinataire des *Fatras*. On peut restituer à nouveau les deux rubriques qui fournissent les informations contextuelles qui permettent d'identifier cette figure et son rôle dans la récitation du poème :

Ci dit comment Watriquet et Raimondin desputerent des fastras devant le Roy (fol. 161v)

Cy commencent li fastras de quoi Raimmondin et Watriquet desputerent le jour de Pasques devant le roy Phelippe de France (fol. 162r)

Ces brèves indications chronologiques rappellent on l'a dit les *razos*, au même titre que les coordonnées spatio-temporelles disséminées à l'intérieur ou encore autour de certains poèmes tels que le *Dit du connétable de France*, le *Tournoi des Dames* et le *Miroir des princes*. Mais par rapport à ces dernières, les indications des *Fatras* procèdent à un décalage notable concernant le type d'auctorialité et d'autorité associées jusqu'alors à la figure de Watriquet.

Ailleurs dans le recueil, l'autorité de Watriquet pouvait être cautionnée par des figures aristocratiques historiques – l'entourage des derniers Capétiens et du premier roi Valois – ou allégoriques – Vérité, un ange, voire Dieu lui-même. Il arrivait même que certains poèmes s'ouvrent sur des illustrations qui ne représentaient non pas Watriquet, mais d'autres figures placées en position de récitant, telles qu'un père s'adressant à ses fils pour le *Dit de haute honneur* (fol. 65r) ou un ermite pour le *Dépôt du monde* (fol. 83r). Mais ces figures n'étaient pas identifiées. Elles revêtaient la fonction de personnages-types, ce qui ne semble pas être la logique affichée dans les rubriques et l'illustration des *Fatras*.

En effet, dans ce cas-ci, le dénommé Raimondin est présenté comme une figure historique ayant pris part à l'événement poétique au même titre que Watriquet. Mais son identité littéraire, aussi succincte soit-elle, vient remettre en question l'hégémonie auctoriale dont jouissait le ménestrel du comte de Blois dans le reste du manuscrit. L'intitulé des rubriques souligne même cette remise en question en troublant le lien de propriété et de causalité entre les *Fatras* et les trois figures que nomment les rubriques, à savoir le roi et les deux poètes. Le paratexte du fol. 1v expliquait que Watriquet présentait *ses* meilleurs dits à son maître, le comte de Blois. Celui du fol. 161v délaisse l'adjectif possessif *ses* au profit de l'article indéterminé *des* (*Ci dit comment Watriquet et Raimondin desputerent des fastras devant le Roy*), tandis qu'au fol. 162r, on évoque *li fastras*, laissant par conséquent irrésolue la question de la paternité des strophes transcrites. La position du roi en est rendue trouble puisqu'il n'est pas vraiment présenté comme le commanditaire, mais plutôt le destinataire ou le témoin de l'œuvre. L'irruption de Raimondin dans les derniers folios du recueil vient créer une sorte d'espace auctorial et codicologique indéterminé qui semble s'affranchir du domaine et du modèle stricts du manuscrit des meilleures œuvres de Watriquet de Couvin tel qu'il se bâtissait jusqu'alors dans le *codex*. Les *Fatras* ont la particularité de ne sembler « appartenir » à personne, et de n'être le fait d'aucun poète individuel ni d'aucun patron, même s'il semble bien que le roi de France serve ici minimalement de caution à la mise en livre du poème.

D'emblée, cette répartition des tâches qui laisse irrésolue la question de la paternité et de la responsabilité du poème ne manque pas de rappeler, bien évidemment, la transmission des jeux-partis. Dans le cas d'Adam de la Halle, par exemple, ces poèmes dialogiques proposaient eux aussi une compréhension « polyphonique » et nettement plus équivoque de l'identité auctoriale du trouvère, alors que ce dernier explorait une parole ouvertement subversive moralement¹³⁷. Selon une perspective voisine, il est probable que l'ambiguïté soudaine quant à la responsabilité poétique de Watriquet ait directement trait au contenu et à la forme carnavalesques des *Fatras*. S'inscrivant dans une mouvance générale de la poésie que Patrice Uhl a qualifiée de « nonsensique »¹³⁸, les 30 strophes

¹³⁷ Cf. *supra*, chapitre 5, p. 506. Sur l'attribution des jeux-partis dans les chansonniers par listes de trouvères et dans les *liederbücher* d'Adam de la Halle, cf. chapitre 3, p. 381 et chapitre 5, p. 489 et *sq.*

¹³⁸ Patrice Uhl (éd.), « *Sanz rimer de aucun sens : rêveries, fatrasies, fatras entés. Poèmes « nonsensiques » des XIII^e et XIV^e siècles*, Louvain, Peeters, coll. « Synthema », 2012 ; *La Constellation poétique du non-*

copiées dans *A* sous le titre de *Fatras* obéissent à une formule poétique stable. Dans un premier temps, un refrain de deux vers qui rappelle les énoncés de la lyrique courtoise est copié, avant d'être farci (ou *enté*) de neuf vers au contenu absurde et souvent scatologique qui détourne entièrement le sens du refrain originel. Un exemple particulièrement édifiant de cette structure est la strophe 5, où l'énonciateur s'adresse à un « Sire » (*Fatras*, 5, v. 3) qui, si l'on en croit la situation d'énonciation posée dans les rubriques des fol. 161v-162r, désigne le roi Philippe VI en personne :

*Sans confort ne vivrai mie
De la douche longuement*

*Sans confort ne vivrai mie
Se vous ne baisiez demie,
Sire, de mon fondement.
Et se li trous en lermie,
Voius mascherez croste et mie
De ce breneus oingement ;
D'entour, si sarez comment
On destrempe tel boillie.
Puis humés tout chaudement,
Si porrez avoir copie
De la douce longuement (*Fatras*, 5, v. 1-11)*

Au mécanisme carnavalesque qui inverse les rapports hiérarchiques par le recours au domaine du « bas corporel » s'ajoute, dans d'autres strophes, un usage répété d'énoncés sans queue ni tête qui paraissent s'aventurer sur les terres d'une sorte de folie linguistique blasphématoire :

sens au Moyen Âge : onze études sur la poésie fatrasique et ses environs, Saint-Denis, La Réunion-Paris, Université de La Réunion-L'Harmattan, coll. « Publications du Centre de recherches littéraires et historiques de l'Université de la Réunion, poétiques », 1999 et *La Poésie du « non-sens en France aux XIII^e et XIV^e siècles. Diversité et solidarité des formes*, Thèse de doctorat, Université Paris 3, 1986.

*Doucement me reconforte
Celle qui mon cuer a pris.*

*Doucement me reconforte
Une chate a moitié morte
Qui chante touz les jeudis
Une alleluie si forte
Que li clichés de no porte
Dist que siens est li lendis ;
S'en fu uns leus si hardis
Qu'il ala, maugré sa sorte,
Tuer Dieu en Paradis
Et dist : « Compains, je t'apporte
Celle qui mon cuer a pris. » (Idem, 2, v. 1-10)*

Claude Blum voit dans « cette image de Dieu assassiné en paradis [l']accomplissement d'un langage qui se veut folie¹³⁹ ». Il est vrai que lorsque l'énoncé poétique incite le roi de France à mastiquer l'étron d'un ménestrel, qu'il dépeint une chatte « a moitié morte » en train de chanter l'« Alléluia » ou encore qu'il imagine l'exécution de Dieu dans le royaume des Cieux, il fait un usage de la langue pour le moins désarmant.

Autrement dit, la capacité du langage à faire sens est entièrement déconstruite ici. L'un des objectifs implicites des *Fatras* serait alors de prendre d'assaut l'un des fondements de la langue, à savoir son rapport aux réalités et à la vérité dont il est censé rendre compte. De nombreux critiques, dont Paul Zumthor, ont remarqué et analysé cette technique poétique du *Fatras* et son lien avec le discours du non-sens¹⁴⁰. Mais on n'a jamais formulé l'hypothèse selon laquelle il s'agirait là d'un premier commentaire sur l'une des clés de la fabrique de l'autorité, à savoir la grammaire (au sens médiéval du terme). Dans un esprit semblable à celui du poème d'Henri d'Andeli du BnF fr. 837, *La bataille des .vii. arts*, qu'on a précédemment analysé, les *Fatras* offriraient le spectacle de la destruction de la grammaire, et donc de la culture des *auctores* qui l'accompagne et la soutient. En effet, nous avons déjà souligné que l'une des fonctions de l'*auctor* était

¹³⁹ Claude Blum, « La folie et la mort dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge au début de la Renaissance (XII^e-XVI^e siècle) : positions du problème », dans Herman Braet (dir.), *Death in the Middle Ages*, Louvain, Leuven University Press, coll. « Mediaevalia Lovaniensia », 1983, p. 280.

¹⁴⁰ Paul Zumthor, « Fatrasie et coq-à-l'âne (de Beaumanoir à Clément Marot) », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 5-18, « Fatrasie, fatrassiers », *Langue, texte, énigme, op. cit.*, p. 68-88. Outre les études de Patrice Uhl, dotées d'un important survol bibliographique, on consultera Yolanda Plumley, *The Art of grafted song. Citation and allusion in the age of Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 125-152.

précisément d'être le représentant des règles et des « parties » – autrement dit du bon usage – de la langue. Or les *Fatras*, en tant que forme poétique, paraissent fragiliser la capacité de la langue de Watriquet à remplir ce rôle de l'*auctor*. Il n'est peut-être pas anodin que, comme l'a bien montré Yolanda Plumley à la suite de Patrice Uhl et de Charles-Victor Langlois, les poèmes nonsensiques basent leur mécanisme sur un détournement de la lyrique courtoise¹⁴¹. Peut-être l'un des sens à donner à un tel renversement serait donc de le voir comme une remise en question supplémentaire de la capacité du poète courtois, de l'amuseur public, en tant que figure, à produire un discours qui puisse poser les fondements d'une grammaire vernaculaire.

À un niveau moins macroscopique, les *Fatras* posent problème au sein de l'œuvre de Watriquet en raison du contraste qu'ils offrent avec un usage didactique et édifiant du discours poétique, tel qu'on peut l'observer dans le *Miroir des princes*, par exemple. Le parallèle avec la manière dont le manuscrit *C* mettait en scène la contradiction entre les principes affichés par Watriquet dans le *Dit de la cigogne* et la pratique poétique des *Trois Chanoinesses de Cologne*, ne manque pas de sauter aux yeux, surtout si l'on se souvient que ce poème (copié dans *A*, fol. 156r-160r) fustige précisément le public qui préfère les *Fatras* aux exemples et aux bonnes paroles :

En tel gent a poi de bonté
Qui point ne metent d'estudie
A retenir bien c'on leur die,
Exemple ne bonne parole ;
D'un fastras ou d'une frivole
Cent mille tans font plus frant feste
Et plus tost leur entre en la teste
C'uns contes de bien et d'onneur (*Dit de la cigogne*, v. 20-27)

Dans les *Trois Chanoinesses de Cologne*, Watriquet s'aventurait malgré ces critiques sur le terrain de la « frivole », allant même jusqu'à compromettre, malgré les nombreuses tentatives d'autojustification, sa propre réputation d'auteur. La stratégie à laquelle *A* recourt pour introduire des *Fatras* récusés quelques folios auparavant est plus tortueuse, dans le sens où elle paraît vouloir créer une configuration auctoriale dont le caractère flou et ouvert (en raison de l'apparition de Raimondin) permettrait de sauvegarder la respectabilité de Watriquet.

¹⁴¹ Yolanda Plumley, *The Art of grafted song*, op. cit., p. 125-152.

Les différents éditeurs modernes des *Fatras*, à commencer par Auguste Scheler, ont en effet à la fois constaté l'hétérogénéité de ce poème par rapport au reste du recueil¹⁴² et essayé d'imputer à Raimondin la responsabilité de ce scandaleux écart. Très disert sur cette question, Patrice Uhl affirme dans un premier temps qu'« il est difficile d'admettre qu'un poète de renom [tel que Watriquet] ait condescendu, sans y être plus ou moins obligé, à jouter avec un obscur confrère et non avec l'un de ses pairs¹⁴³ ». Se fondant notamment sur les remarques du *Dit de la Cigogne* sur les *Fatras*, le médiéviste propose une hypothèse assez détaillée sur Raimondin, qui aurait été selon lui un ménestrel de statut inférieur, avec qui Watriquet aurait été mis bon gré mal gré en concurrence :

[L]e fier menestrel [sic] n'aurait-il pas été mis au défi de rivaliser avec un confrère de rang subalterne, dans un genre dont il avait, peu auparavant, parlé avec dédain ? Le jeu aurait ainsi consisté à tester *in praesentia* l'habileté du poète établi à se saisir de refrains lancés à la volée, comme des balles, par un maître de la performance publique. Ces refrains, tirés du répertoire personnel du jongleur Raimondin, Watriquet aurait eu à charge de les gloser, de les « farcir » de non-sens ou de bourdes plus ou moins scabreuses, selon l'inspiration du moment. Dans l'affaire, il incombait à Watriquet de prouver qu'en toute circonstance un bon ménestrel restait un bon jongleur de syllabes.¹⁴⁴

Difficilement vérifiable, cette construction propose une répartition des tâches poétiques que ni les rubriques, ni aucune indication textuelle ou péritextuelle ne vient appuyer. La thèse de Patrice Uhl possède cependant l'avantage d'éclairer la fonction duelle, mais néanmoins précise de Raimondin, que le médiéviste voit comme un personnage qui avait pour rôle de rappeler Watriquet à sa condition de ménestrel, de « jongleur de syllabes ».

¹⁴² Voir Auguste Scheler (éd.), *Dits de Watriquet...*, *op. cit.*, p. 491-492 : « Nous regrettons que la tâche que nous avons assumée de rassembler l'œuvre entier de Watriquet de Couvin nous ait imposé la nécessité de reproduire une composition dont le mérite consiste dans l'absence de sens, dans le décousu des sujets, la vulgarité et l'obscénité de l'expression. Le poète hennuyer, selon les termes de la rubrique, partage la responsabilité de cette longue suite d'insipides coq-à-l'âne, que l'on n'oserait pas même nommer une débauche d'esprit, avec un confrère appelé Rainmondin, dont la personne est tout à fait inconnue ; c'est avec lui qu'il rivalise en bêtise plus ou moins grossière pour charmer les loisirs du roi Philippe de France, un saint jour de Pâques ». On sent chez l'éditeur belge ce conflit entre son souci d'exhaustivité philologique et le fait qu'il juge les *Fatras* indignes d'un point de vue esthétique et moral, et peut-être de Watriquet lui-même. Ce conflit n'est-il pas l'écho, transposé dans une époque aux mentalités, aux mœurs et aux canons esthétiques distincts de ceux du XIV^e siècle, de celui que met en scène le manuscrit A ?

¹⁴³ Patrice Uhl, *La Constellation poétique du non-sens au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 154.

Car Raimondin peut en fait revêtir deux fonctions distinctes, mais non contradictoires. D'un côté, il peut être la personnification et la justification du détour par les *Fatras* opéré aussi bien par Watriquet de Couvin que par le manuscrit *A*. L'apparition d'une seconde figure de ménestrel délesterait le poète couvinois du poids de la responsabilité, voire de la culpabilité de ces vers absurdes et obscènes. Le roi de France serait quant à lui l'incarnation prestigieuse de ce public aristocratique friand de fatras décrit dans le *Dit de la Cigogne*. Mais selon une perspective inverse, Raimondin, que l'enluminure du fol. 161v présente dans une position d'extrême proximité physique avec Watriquet, n'est-il pas également un symbole des limites des aspirations auctoriales de celui qui demeure le ménestrel attitré du comte de Blois et de Gaucher de Châtillon ? Ne contamine-t-il pas la *persona* de son confrère en l'attirant dans un univers poétique qu'il cherchait à domestiquer et à refouler jusqu'alors dans le manuscrit, mais auquel il appartient irrémédiablement ?

Qu'il s'agisse d'un contre-modèle ou d'un reflet censé révéler la nature et la culture véritables de Watriquet, Raimondin incarne une tension inhérente au projet éditorial qui consiste à vouloir changer un ménestrel, c'est-à-dire un amuseur de cour, spécialiste du divertissement en langue vernaculaire, en une sorte d'*auctor* dont l'œuvre mériterait d'être copiée et lue dans les manuscrits. Il représente, au même titre que le contenu des *Fatras* mais aussi qu'un certain nombre d'indices iconographiques répartis dans l'ensemble du manuscrit, le caractère en partie absurde, déraisonnable, et expérimental de surcroît d'une telle entreprise. Le costume hybride du poète tel qu'il est représenté dans le *codex* le suggère un peu plus encore.

Dépeint systématiquement en robe mi-partie noire et brune, le personnage de Watriquet synthétise deux traditions iconographiques, à savoir celle du vêtement de clerc et celle de l'habit mi-parti du ménestrel. Comme le rappelle Michel Pastoureau, le mi-parti a tendance à symboliser, au même titre que les rayures, une certaine forme de duplicité et de marginalité¹⁴⁵. C'est à ce titre que le personnage du ménestrel est souvent dépeint avec des vêtements bicolores, élément que l'enlumineur reprend et combine aux

¹⁴⁵ Michel Pastoureau, *L'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991.

attributs iconographiques de la figure du clerc¹⁴⁶. Institué dès le fol. 1v et reconduit jusqu'au fol. 161v, ce costume ne sert pas seulement à identifier Watriquet ; il le singularise en signalant, d'une enluminure à l'autre, la dualité fondamentale de l'identité visuelle de ce personnage que le *codex* met par ailleurs à l'honneur. La représentation picturale de Raimondin en fin de *codex* ne vient par conséquent qu'accentuer en le personnifiant un conflit qu'on percevait déjà dans l'habit même de Watriquet, synthèse dissonante et périlleuse du clerc et du ménestrel. Or cette lutte entre deux pôles potentiellement contradictoires transcende le seul contexte du manuscrit *A*.

De fait, le programme iconographique de *C* propose une sorte de double de Raimondin (ou plutôt de ce qu'il représente) en la personne du *fol ménestrel*. Certes, l'état de l'enluminure du fol. 161v de *A*, « grossièrement refaite au crayon de carbone par une main tardive¹⁴⁷ » rend difficile toute interprétation du portrait de Raimondin. Mais on distingue toutefois que celui-ci est dépeint comme un personnage qui louche. Cela autoriserait à le rapprocher de la figure, elle aussi atteinte de strabisme, représentée dans l'enluminure du fol. 81v du manuscrit *C* qui sert à introduire le *Dit du fol ménestrel*. Ce poème qui ne précède nul autre que les *Trois chanoinesses de Cologne* s'en prend aux amuseurs publics qui auraient l'outrecuidance de s'aventurer au-delà des limites que leur impose leur profession :

Est-ce chose honorable et bele
 C'uns menestriex soit avocas
 Et qu'il se mesle de touz cas
 Qui appartiennent au seignor ?
 Nenil ; ainz est honte greignor
 .II. tans et plus que je ne die. (*Fol ménestrel*, v. 28-34)

Or ce *menestriex* qui se prend pour un avocat et qui se mêle des affaires de son seigneur, allant jusqu'à se piquer de science politique, n'est-ce pas précisément le Watriquet de Couvin du *Miroir des princes* et du *Dit du roi*, par exemple ? L'enluminure du poème maintient cette ambiguïté identitaire, puisqu'elle ne représente que le personnage du fol ménestrel, qui récite devant sa cour avec un regard oblique, et non pas Watriquet. Tout comme Raimondin pouvait être vu comme une sorte d'avatar négatif de l'auteur dans *A*,

¹⁴⁶ L'abondante tradition iconographique de ce personnage est aisément consultable dans les planches conclusives du livre d'Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, op. cit.

¹⁴⁷ Maria Cojan-Negulescu, *Watriquet de Couvin*, op. cit. p. 35.

ce fou ménestrel anonyme prendrait ici la place du Couvinois pour mieux incarner l'un des aspects plus problématiques de la *persona* du poète. Il annoncerait même le renversement qu'opèrera le dit des *Trois chanoinesses de Cologne*, texte copié à la suite du *Dit du fol menestrel* et dans lequel Watriquet dévoile, pour le bon plaisir des chanoinesses, une facette nettement plus blasphématrice et grivoise de son œuvre et de son identité littéraires.

Mais on ne doit pas interpréter pour autant des pièces telles que les *Trois chanoinesses de Cologne* et les *Fatras*, de même que la représentation de personnages tels que Raimondin et le *fol menestrel* comme autant de stratégies destinées à saboter simplement le concept d'autorité en général, et celle de Watriquet de Couvin en particulier. Comme des sortes de contrechants, ils insufflent plutôt une touche de dissonance et de polyphonie dans cette partition généralement monocorde qu'est le discours panégyrique et didactique du ménestrel du comte de Blois. Sous le couvert de l'irrévérence, cette irruption d'un véritable contre-discours auctorial au sein de l'œuvre de Watriquet revêt une fonction proprement épistémologique. Cela est notamment formulé en termes visuels par l'illustration du *dit* du *Fol menestrel*.

Participant d'une tradition iconographique qui remonte au XII^e siècle, le personnage du *fol* représenté dans *C* tient dans sa main gauche une massue, dont Muriel Laharie rappelle qu'il s'agit d'un « attribut parodique du pouvoir : elle imite avec dérision l'épée chevaleresque, le bâton épiscopal, le sceptre royal...¹⁴⁸ ». Par rapport aux exemples cités par la médiéviste, le bâton du fol. 81v de *C* a la particularité d'être coiffé d'une triple tête semblable à certaines des représentations de Janus que l'on trouve notamment dans les calendriers septentrionaux de l'époque pour figurer le mois de Janvier¹⁴⁹. Ce détail distingue la massue tricéphale de *C* des nombreuses marottes de fous

¹⁴⁸ Muriel Laharie, « Images de la folie au Moyen Âge (XII^e-XV^e siècles) », dans Florence marie (dir.), *Le fou, cet autre, mon frère : littérature, civilisation, linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Rives – Cahiers de l'Arc Atlantique », 2012, p. 23.

¹⁴⁹ Il en va ainsi du Janus représenté au fol. 2r du manuscrit Beaune, BM 39 (milieu du XIII^e siècle, Nord de la France) répertorié dans la base de données « Enluminures » [En ligne] URL : <http://www.enluminures.culture.fr> Consulté le 6 août 2019. Le catalogue « Initiale » répertorie un Janus tricéphale datant de la fin du XIII^e siècle et exécuté en France du Nord ou en Belgique. Il se situe au fol. 2r du manuscrit Vesoul, BM 6 [En ligne] URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr/decor/6517> Consulté le 6 août 2019. Le catalogue répertorie une autre représentation de Janus tricéphale exécutée en France de l'Ouest au début du XV^e siècle dans le manuscrit Tours, BM 185, fol. 1r [En ligne] URL : <http://initiale.irht.cnrs.fr/decor/decor.php?imageInd=1&id=8156> Consulté le 6 août 2019.

dont l'extrémité prend la forme d'une tête unique, qui reproduit simplement le visage de leur propriétaire¹⁵⁰. Tel qu'il est dépeint au fol. 81v, ce sceptre parodique ne duplique pas la tête du personnage présenté comme étant le *fol menestrel*. Il représente au contraire la promesse d'un point de vue omniscient, capable d'englober le passé, le présent et l'avenir tout à la fois. Il s'oppose donc parfaitement au regard oblique et retors du *fol* qui porte la massue. Or on peut avancer qu'il s'agit là d'une mise en contraste volontaire de deux rapports distincts au savoir et à la représentation poétique.

Dans son célèbre article « Le clerc et le louche », Jacqueline Cerquiglini a autrefois relevé la surprenante systématisme avec laquelle les poètes du XIII^e et du XIV^e siècle, de Rutebeuf à Guillaume de Machaut, ont pu faire de leur infirmité visuelle un *topos* symbolisant leur rapport (qui est aussi celui de la représentation littéraire) tronqué et individué à la vérité¹⁵¹. Le fait de n'avoir qu'un œil ou de loucher représenterait, pour ces auteurs de la fin du Moyen Âge, une sorte d'incapacité à se connecter avec évidence et de façon permanente au point de vue universel, c'est-à-dire à la Vérité divine. L'illustration du fol. 81v de *C* relaie bel et bien une confrontation entre la perspective de celui qui loucher et celle, omnisciente et omnivoyante, de la figure tricéphale. Et on ne peut véritablement décider du sens à donner au fait que le *fol* tienne un tel symbole entre les mains. Si cela suppose assurément une différence entre deux perspectives, on peut aussi voir la massue du *fol menestrel* comme une indication de sa capacité à énoncer malgré tout la vérité.

Muriel Laharie a bien étudié la manière dont les fous « naturels » ont pu se voir confier un rôle symbolique et prophétique, pavant dès lors la voie au phénomène selon lequel les cours royales se sont progressivement dotées de fous et de bouffons professionnels¹⁵². Le rôle de ces personnages était à la fois d'amuser le prince et de formuler avec liberté et sur un mode ludique des vérités – politiques ou prophétiques –

¹⁵⁰ Sur les représentations iconographiques du fou, outre l'article de Muriel Laharie, voir Martine Clouzot, *Musique, Folie et Nature au Moyen Âge. Les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2014.

¹⁵¹ Jacqueline Cerquiglini, « Le clerc et le louche », art. cit.

¹⁵² Muriel Laharie, « Images de la folie au Moyen Âge (XII^e-XV^e siècles) », art. cit. et *La Folie au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991. Maud TERNON a plus récemment complété ce tableau en s'intéressant au traitement judiciaire dont pouvaient faire l'objet les fous. Voir *Juger les fous au Moyen Âge dans les tribunaux royaux en France (XIV^e-XV^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2018.

que nul autre n'était autorisé à énoncer aussi directement. Muriel Laharie résume ainsi le rôle de metteur en garde

[L]e fou de cour, qui est un double fascinant et troublant du souverain, apparaît comme un témoin et un miroir du pouvoir que détient ce dernier grâce au sacre, empêchant peut-être le glissement vers la démesure qui pourrait en résulter ; derrière le rire, se profile l'ombre d'une critique impitoyable pour l'orgueil et les faux-semblants, un rappel, sur le mode du jeu et de la dérision, des limites de la condition humaine, fût-elle royale.¹⁵³

Au début du XIV^e siècle, les comptes des derniers Capétiens comme Philippe V, ainsi que ceux de leur entourage dans la haute aristocratie (dont Mahaut d'Artois) mentionnent quelques-uns de ces fous attitrés, de sorte que la présence de ces figures dans l'entourage aristocratique de Watrquet de Couvin semble bel et bien attestée¹⁵⁴.

Les deux ménestrels « louches » que sont Raimondin, dans *A* et le *Fol menestrel* dans *C* constituent donc peut-être des personnifications d'un rapport alternatif entre auteur et vérité que bâtissent des pièces telles que les *Fatras* et les fabliaux, un rapport qui consacrerait l'autorité de la folie. Le détour par l'autodérision et la poésie dite du « non-sens » n'est donc ni un jeu littéraire autocentré, ni un simple sabotage personnel qui annulerait les efforts d'autorisation et d'auteurisation observables ailleurs dans l'œuvre manuscrite du Couvinois. En revêtant au moins en partie le costume du fou, le Watrquet des manuscrits *A* et *C* jette à dessein la lumière sur les ambiguïtés et la fragilité de sa propre autorité. Mais ce faisant, il se place aussi dans une position qui l'autorise à reprendre à son compte l'une des fonctions du *fol*, qui est d'énoncer, sur le mode du discours subversif et du reflet inversé du pouvoir, des vérités par ailleurs douloureuses à entendre pour les seigneurs qu'il sert. Or la plus scandaleuse de ces vérités a trait aux assises troubles et incertaines de l'autorité politique à laquelle sa *persona* et son œuvre sont si intimement liées.

En effet, si Watrquet souligne complaisamment les failles et les ambivalences de sa propre *persona* d'auteur, c'est peut-être pour mieux rappeler les faiblesses du pouvoir qui le cautionne et qui sert explicitement d'assise à son aura de ménestrel. Pour conclure ce chapitre, il s'agira ainsi de jeter la lumière sur la manière dont les manuscrits du

¹⁵³ Muriel Laharie, « Images de la folie au Moyen Âge (XII^e-XV^e siècles) », art. cit. p. 26-27.

¹⁵⁴ Bernard Guenée, « Fous du roi et roi fou. Quelle place eurent les fous à la cour de Charles VI ? », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 146, n° 2, p. 651.

ménestrel font subsister, de concert avec les efforts d'institutionnalisation littéraire de l'auteur Watriquet, l'inquiétude grinçante des élites aristocratiques qui ont commandité ces manuscrits.

Depuis les affres de Philippe le Bel avec ses mauvais conseillers, jusqu'à la mort successive des « rois maudits » entraînant la crise de succession qui mènera directement à la Guerre de Cent Ans, la monarchie française de la première moitié du XIV^e siècle ne manquait pas d'occasions pour méditer à la fragilité de ses assises et au caractère instable ou imprévisible de son actualité. Nous verrons à présent que, d'un point de vue littéraire et iconographique, ces multiples incertitudes se sont notamment cristallisées autour de la figure allégorique et zoomorphique de Fauvel, qui s'invite dans l'œuvre de Watriquet pour y emblématiser les failles du pouvoir monarchique français. Personnage assez présent dans le paysage littéraire, manuscrit et iconographique de la première moitié du XIV^e siècle, Fauvel nous intéressera ici du fait que sa première apparition dont on conserve la trace a lieu au sein d'un manuscrit confectionné dans un contexte géographique et chronologique extrêmement proche de celui dont Watriquet est le porte-parole dans ses œuvres : le BnF fr. 146, qui contient notamment la collection auctoriale de Geoffroi de Paris. En tant qu'emblème d'un certain milieu curial parisien de la première moitié du XIV^e siècle, Fauvel nous fournira surtout l'occasion de comparer l'autorité et l'auctorialité entre Watriquet de Couvin et Geoffroi de Paris, que les indices contextuels et matériels invitent, de fait, à rapprocher les uns des autres. Nous avancerons que le type de rapport à la composition poétique et à la vérité mis au point dans la collection auctoriale de Geoffroi de Paris permet de mieux saisir celui que met en scène Watriquet. Ce rapport consiste à penser de concert les efforts de légitimation et d'institutionnalisation à long terme issus de la culture manuscrite et la volonté de conférer une autorité et une forme poétique au présent dans ce qu'il a de plus déstabilisant d'un point de vue épistémologique.

Fauvel au pouvoir, Fauvel au miroir : l'héritage du BnF fr. 146

De façon potentiellement étonnante, l'un des indices d'un lien entre la figure de Watriquet et celle de Fauvel, le manuscrit BnF fr. 146 et Geoffroi de Paris provient des *Fatras*, ces compositions dont nous analysons à l'instant le caractère « nonsensique ».

Or, même si Paul Zumthor a pu décrire les *Fatras* comme « un moyen d'exaltation purement linguistique, dénué de toute référence à d'autres réalités qu'aux formes brutes du langage¹⁵⁵ », elles ont également donné lieu à une réflexion satirique et intertextuelle sur le pouvoir du roi de France, en la personne de Fauvel. Yolanda Plumley a ainsi identifié quelques-uns des *Fatras* de Watriquet qui renvoyaient, sous le couvert de l'expression absurde et ludique, à des événements politiques, d'une part, et à une source textuelle, d'autre part, à savoir le *Roman de Fauvel*¹⁵⁶.

La musicologue décèle par exemple dans le *Fatras* n° 15 une référence à la condamnation à mort de Pierre [de] Rémi, trésorier et ancien favori des rois Louis X et Charles IV dont Philippe VI se serait débarrassé en le condamnant à mort lors de son accession au pouvoir¹⁵⁷. Une seconde allusion au contexte politique immédiat de l'entourage des Valois a quant à elle été identifiée comme un écho intertextuel au *Roman de Fauvel*. Le *Fatras* n° 26 évoque de manière cryptée Henri de Sully, qui était grand bouteiller de France et surtout trésorier du royaume sous Philippe V¹⁵⁸ :

*Presidentes in tronis seculi
Sunt hodie dolus et rapina*

Presidentes in tronis seculi
– Ce dist uns eus armez de cuir boilli –
En cop de [bit] si grant medecine a
C'une charrette jusqu'à Mes en sailli,
Qui engendra le seigneur de Seulli,
La Maselaine, dont un cos se disna.
Mais un harens touz s'en desgratina,
Quant il fu mors, pour ce c'on li toli
Le pater nostre qui li adevina
Qu'avec les angles in gloria celi

¹⁵⁵ Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, op. cit., p. 88, cité par Yolanda Plumley, *The Art of grafted song*, op. cit., p. 136.

¹⁵⁶ *Le Roman de Fauvel*, éd. par Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche-Lettres gothiques », 2012.

¹⁵⁷ Voir *Fatras*, v. 193-195 : « Va chacier dehors no porte / Le songe Pierre Remi, / Et li di qu'envie est morte ». Cité et analysé dans Yolanda Plumley, *The Art of grafted song*, op. cit., p. 136. Sur la figure de Pierre Remi, qui apparaît notamment dans le roman *Renart le contrefait*, la médiéviste renvoie à Olivier Canteaut, « Confisquer pour redistribuer : la circulation de la grâce royale d'après l'exemple de la forfaiture de Pierre Remi (1328) », *Revue historique*, 2011, vol. 2, n° 658, p. 311-326 ; Simon H. Cuttler, *The Law of treason and treason trials in later medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in medieval life & thought », 1981, p. 116-117 et Jules Viard, *Philippe VI de Valois. La succession au trône*, Paris, Honoré Champion, 1921.

¹⁵⁸ Yolanda Plumley, *The Art of grafted song*, op. cit., p. 137.

Sunt hodie dolus et rapina. (Fatras, v. 327-339)

Sous le couvert du non-sens poétique et du carnaval les *Fatras* font donc apparaître dans la représentation littéraire deux hauts administrateurs rivaux ayant occupé la même fonction de conseiller auprès des différents rois Capétiens (les fameux « rois maudits ») dont les règnes se sont suivis avec une étonnante rapidité jusqu'à l'accession au trône de Philippe VI¹⁵⁹. Sully et Rémi représentent chacun les camps distincts qui se sont opposés lors de cette célèbre crise de succession qui a suivi la mort de Philippe de Bel. Or, comme l'ont remarqué plusieurs générations de médiévistes, le *Fatras* n° 26 évoque aussi ce contexte trouble en citant justement l'œuvre et le manuscrit littéraires qui avaient déjà brossé un portrait poétique et musical du tumulte politique qui régnait en France au début du XIV^e siècle. Le vers *Presidentes in tronis seculi* a ainsi été identifié dès l'époque de Charles-Victor Langlois comme une citation du motet *Super cathedram / Presidentes in thronis seculi / Ruina* copié dans le *Roman de Fauvel* interpolé du BnF fr. 146¹⁶⁰.

Le renvoi intertextuel à un motet contenu seulement dans la version interpolée de *Fauvel* n'est que l'un des indices de la proximité poétique, historique et codicologique entre les *codices* de Watriquet de Couvin et le BnF fr. 146. Nous avons précédemment rappelé, citant l'expertise de Mary et Richard Rouse, que l'enlumineur du manuscrit *C*, le *Maître du Roman de Fauvel*, avait reçu ce surnom des historiens de l'art du fait qu'il est responsable des illustrations du *Fauvel* du BnF fr. 146. Mary et Richard Rouse ont également établi que le *Dit de loyauté* est introduit dans *C* (fol. 122r) comme dans *A* (fol. 72r) par une même enluminure qui reprend un motif pictural présent aux fol. 2v et 3v du manuscrit 146, et selon lequel des membres du clergé brossent Fauvel¹⁶¹. Il s'agit donc là d'un premier point de contact codicologique entre ces différents manuscrits, puisque le « *Fauvel Master* » a directement inspiré le « *Watriquet Master* », enlumineur de *A* pour l'illustration d'un poème qu'il a par ailleurs lui-même reproduite, à une dizaine d'années d'intervalle, dans le manuscrit *C*. La pertinence d'un tel choix iconographique pour un poème qui ne fait pas mention du nom du cheval a fait débat chez les critiques, même si Janet F. van der Meuleen a cru pouvoir identifier des échos intertextuels entre le

¹⁵⁹ Pour une synthèse historique sur les derniers Capétiens, voir Colette Beaune, « Les rois maudits », *Razo : Cahiers du centre d'études médiévales de Nice*, vol. 12, 1992, p. 2-24.

¹⁶⁰ Charles-Victor Langlois, « Watriquet, ménestrel et poète français », *loc. cit.*, p. 412, n. 3. Yolanda Plumley, *The Art of grafted song, op. cit.*, p. 140.

¹⁶¹ Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's *dits* », *art. cit.*, p. 148.

texte de Watriquet et les derniers vers du *Fauvel*¹⁶². Mais l'existence de cette enluminure dans *A* et *C* témoigne bel et bien d'une connexion matérielle entre ces deux *codices* et le BnF fr. 146.

À cela s'ajoute le fait que le manuscrit de la version interpolée du *Roman de Fauvel* semble avoir été produit dans un contexte semblable à celui qui a vu naître les manuscrits de Watriquet de Couvin. Comme nous l'avons vu, différents spécialistes, et notamment les Rouse, ont suggéré que ce *codex* aux caractéristiques atypiques car fortement personnalisées aurait été confectionné par (ou selon les ordres d') un groupe de membres de la chancellerie royale, proches du milieu supposé de Chaillou du Pestain. Ce livre proviendrait donc de la cour des derniers Capétiens que les poèmes qu'il contient décrivent, une caractéristique qu'il partagerait alors avec les manuscrits conservant l'œuvre de Watriquet de Couvin.

Enfin, les chercheurs ont relevé que le *dit* des *Enseignements du jeune fils de Prince*, copié dans *A*, *B*, *C* et *D* mentionne « Cilz qui miex de Fauvain à estrillier s'atire » (*Enseignements*, v. 92). Ce dernier indice est peut-être moins probant en ce qui concerne le lien génétique qu'il y aurait entre le *dit* de Watriquet le roman. La référence à *Fauvain* a d'abord poussé Jane Taylor à supposer une proximité avec le poème visuel de Raoul le Petit, l'*Histoire de Fauvain*¹⁶³. Yolanda Plumley, Mary et Richard Rouse, ainsi que Janet F. van der Meuleen se concentrent pour leur part sur des indices tels que l'emploi du verbe *estrillier* du v. 92 des *Enseignements*, qui rappellerait bel et bien le *Roman de Fauvel* et non l'*Histoire de Fauvain*, dans lequel le cheval roux se fait chevaucher et non brosser¹⁶⁴. En fait, la formulation du *dit* de Watriquet est à peu près la même que celle qu'emploie Jean de Condé dans la pièce *Je me sui longuement teüs (S'est li siecles teus devenus / Que nus n'iert ja mès bien venus / S'il ne set Fauvain estrillier*, v. 9-11)¹⁶⁵. Aux remarques des médiévistes, on peut ajouter une autre référence à Fauvel qu'on relève

¹⁶² Janet F. van der Meuleen, « Le manuscrit Paris, BnF, fr. 571 et la bibliothèque du comte de Hainaut-Hollande », art. cit., p. 517-518. La médiéviste nuance à ce titre les propos de Jane Taylor, « *Le Roman de Fauvain: manuscript, text and image* », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies*, op. cit., p. 581.

¹⁶³ Jane Taylor, « *Le Roman de Fauvain: manuscript, text and image* », p. 580-589.

¹⁶⁴ Yolanda Plumley, *The Art of grafted song*, op. cit., p. 129 et sq. ; Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's *dits* », art. cit, p. 148-149. Janet F. van der Meuleen, « Le manuscrit Paris, BnF, fr. 571 et la bibliothèque du comte de Hainaut-Hollande », art. cit., p. 520.

¹⁶⁵ Yolanda Plumley, *The Art of grafted song*, op. cit., p. 129

dans des manuscrits de la première moitié du XIV^e siècle, dont le BnF fr. 24432, dans lequel Geoffroi, auteur du *Dit des mais*, se lamente du fait que les laïques aussi bien que les religieux « estrillent Fauviau »¹⁶⁶. Loin d'infirmer l'hypothèse d'un rapport matériel entre la tradition manuscrite de Watriquet de Couvin et le BnF fr. 146, ces exemples paraissent surtout être indicateurs du fait que *Fauvel/Fauvain* était par ailleurs un personnage auquel on référerait en des termes généraux pour évoquer l'idée d'un triomphe des vices dans le monde et la société.

Autrement dit, l'influence du *Roman de Fauvel* chez Watriquet se mesure aussi bien à un niveau codicologique, sous la forme d'une copie manuscrite identifiée du roman, le BnF fr. 146, qu'à un niveau plus proprement thématique, perceptible dans la reconduction de formules générales qui renvoient à *Fauvain* et qui sont réemployées par d'autres poètes contemporains du ménestrel. Or ces deux niveaux indiquent un rapport analogue aux liens entre poésie, actualité et écriture que le *Roman de Fauvel* et le BnF fr. 146 ont perfectionné, et qui favorise une conception éphémère et inquiète de l'auteur et de l'autorité, que celle-ci soit politique, poétique ou encore livresque.

Auteur mis à l'honneur dans le BnF fr. 146, Geoffroi de Paris pourrait être décrit comme l'emblème de cette autorité, qui n'est peut-être pas tout à fait nouvelle en ce début de XIV^e siècle, mais qui consacre tout de même une union entre fonction-auteur, écriture et contemporanéité d'une façon particulièrement poussée, par rapport au reste des collections autoriales de notre corpus. Les *dits* de Geoffroi posent, dans leur matérialité même, les bases d'une façon de lier la représentation poétique au temps présent qui inspirera, quelques années plus tard seulement et dans un contexte semblable, le projet éditorial qui consistera à copier les *dits* de Watriquet de Couvin. Cette représentation a pour effet de fonder l'autorité de l'auteur non pas sur son appartenance au passé, mais sur sa capacité à dire le présent.

Ainsi, il est parfaitement remarquable que l'un des poèmes de Geoffroi consignés dans le manuscrit ait reçu le titre suivant dans la table des matières des folios Br-Bv : *Du roy Phelippe qui ores règne* (fol. Br). Au lieu de proposer une datation ou encore une remise en perspective historique telle qu'on en trouve dans les biographies de

¹⁶⁶ *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, éd. par Achille Jubinal, t. I, Paris, Édouard Pannier, 1839, p. 186.

troubadours à la même époque, une telle formulation péritextuelle s'ancre (et ancre l'ensemble du manuscrit) dans le présent du contexte qui l'a vu naître, et qui s'offre à son lectorat dans son aspect le plus immédiat et le plus nu. Tout aussi unique est la manière dont l'énonciation s'inscrit, dès les premiers vers du poème, dans l'incertitude des actualités politiques du royaume de France. Situé au fol. 50r, c'est-à-dire à la suite des *Avisements pour le roy Loys* (Louis X le Hutin, roi de France de 1314 à 1316) qui ouvre la section consacrée à Geoffroi de Paris et qui s'ancre de fait dans une temporalité récente, *Du roy Phelippe* commence par ce qu'on ne peut nommer autrement qu'un bilan de l'actualité monarchique française. Or celle-ci est pour le moins inquiétante :

Li temps est couru et passez
Que trois Roy nous sunt trespassez :
Phelippe, Loys, et Johan.
Or avons-nous le quart oen ;
Phelippe, de Loys le frere [...]. (*Du roy Phelippe*, v. 1-4)

Le premier vers du poème met d'abord en scène le temps en tant qu'objet de représentation qui, de fait, acquiert une certaine ductilité. Il s'agit ici de souligner le passage de l'œuvre de Geoffroi dans une temporalité accélérée (*Li temps est couru*), et ce afin de prendre acte de la rapidité avec laquelle quatre rois, à savoir Philippe IV le Bel, Louis X le Hutin, son fils mort-né Jean le Posthume et son frère Philippe V le Long se sont succédé à la tête du royaume. Ce fait politique aussi bien majeur que spectaculaire recentre l'expression poétique autour d'un présent qui intègre tel quel la représentation et même l'objet-livre, qui n'entretient à peu près aucune distance (ni chronologique, ni allégorique) avec ce qui se présente comme des nouvelles récentes.

Jamais jusqu'alors dans les manuscrits à sections autoriales n'y avait-il eu une telle certitude sur l'unité entre la temporalité des événements représentés dans un *dit* et celle de la production du manuscrit qui conserve ce même *dit*. Dans *La Subjectivité littéraire*, Michel Zink a certes mis en lumière la place grandissante qu'a occupée le présent – et plus particulièrement le présent des auteurs-narrateurs qui peuplent la littérature française du XIII^e siècle – dans le discours littéraire de langue d'oïl¹⁶⁷. Par ailleurs, d'autres manuscrits à collections autoriales comportent des références à des

¹⁶⁷ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, op. cit., p. 75-126, notamment.

« affaires » politiques ou à des contextes historiques plus ou moins précis¹⁶⁸. Mais les manuscrits de Rutebeuf, par exemple, où l'on peut retracer toute l'affaire de Guillaume de saint-Amour, sont copiés plusieurs années après que Rutebeuf ne compose son dernier poème sur la question, laissant dès lors subsister un écart (réduit, certes, mais néanmoins présent) entre le temps de l'énonciation et celui de la copie, écart propice à la rétrospection analytique et à l'inscription des événements dans une certaine forme de téléologie historique. À titre de comparaison avec le BnF fr. 146, le manuscrit réunissant les œuvres de frère Angier offrait lui aussi, au début du XIII^e siècle et en contexte anglais, une rencontre chronologique parfaite entre contexte de l'auteur et contexte du manuscrit. Mais de façon révélatrice, Angier offrait avec le BnF fr. 24766 un livre qui prenait pour objet principal la vie et les œuvres du pape Grégoire le Grand. Si un tel choix n'était sans doute pas dénué d'une signification en lien avec les actualités vécues par le prieur augustinien du XIII^e siècle, celui-ci n'a toutefois pas cru bon de produire un manuscrit dont les textes poétiques auraient porté, de façon explicite, sur l'*hic* et le *nunc* de sa propre existence.

Dès lors, le BnF fr. 146, en soulignant dans sa table des matières qu'un des *dits* qu'il renferme porte sur le « maintenant » (*ores*) des producteurs et des lecteurs du *codex*, innove. Il propose quelque chose de neuf par rapport aux références générales à la puissance de la Fortune et de la mort, de même qu'aux situations d'énonciation qui produisent un « effet de présent » dans des termes vagues, ou encore qu'aux renvois plus ou moins voilés à des faits politiques survenus quelques décennies auparavant. Le discours poétique et moralisateur est adressé ici au premier personnage concerné par des événements toujours en cours, à savoir le roi de France en personne, agent moral pris dans la contingence de sa propre existence :

Roy, de ton fil le premerain
 Ne te guermente, Dex labeure ;
 Et se Dex plait, tous vendra l'eure,
 Que de toy l'eir malle vendra,
 Qui le réaume maintendra. (*Du roy Phelippe*, v. 16-20)

Le deuil et l'effroi de chaque croyant auquel renvoyaient les *Vers de la mort* d'Hélinand de Froidmont, par exemple, sont remplacés par ceux que ressent personnellement le

¹⁶⁸ Voir nos remarques sur la datation des poèmes et des manuscrits au chapitre 1.

puissant narrataire du poème, Philippe V. Bien entendu, les morts qui affectent la famille du souverain, dont celle de son fils en 1317 auquel le v. 16 fait référence, revêtent une dimension politique générale, liée aux affaires du royaume. Il demeure que le point de vue exprimé est celui d'un individu dont on insiste en des termes imprégnés d'un contexte historique très précis qu'il ne dispose d'aucune agence sur le cours des événements, privilège accordée à Dieu et à Dieu seul, dont la Toute Puissance est de fait renforcée par le caractère imprévisible des actualités.

La définition et le rôle de la figure d'auteur de Geoffroi et de son œuvre ne manquent pas de subir l'influence d'une telle perspective « présentiste ». Cela est souligné tout au long de la section auctoriale consacrée à Geoffroi de Paris, dont la figure d'auteur est présentée tout à la fois comme celle d'un clerc faisant montre d'érudition et citant la parole ou l'exemple des Anciens¹⁶⁹ que comme celle d'un prêcheur à l'autorité incertaine, dont les enseignements ont la faillibilité propre à la condition humaine. Les spéculations quant à la naissance potentielle et à venir d'un héritier pour le royaume de France sont immédiatement accompagnées d'une formule d'humilité de l'auteur-narrateur :

Lesses-en Dieu, sire, entremettre,
Quar il en set plus que ma lettre (*Du roy Phelippe*, v. 21-22)

Derrière cette expression qui peut paraître figée et prévisible, peut-être faut-il lire, plus qu'un simple aveu d'humilité, une véritable déclaration d'impuissance d'un auteur qui, contrairement à Gautier de Coinci, ne saurait ni *enssivre le prohete* (*MND*, II, Pr. 1, v. 65), ni se changer en devin inspiré. Pris, à l'instar du roi et de son royaume, dans la contingence et l'incertitude du présent, Geoffroi ne saurait faire autre chose qu'accompagner de sa menue science et de ses conseils moraux de circonstance des faits d'actualité sur lesquels il n'exerce aucun contrôle et au sujet desquels il ne sait, somme toute, que bien peu de choses.

Prise dans son ensemble, la très petite œuvre de Geoffroi ne fera pas vraiment autre chose que de répéter plus ou moins explicitement cet aveu d'impuissance. Qu'ils

¹⁶⁹ On retrouve ainsi des renvois assez attendus à Ajax, Alexandre le Grand, Aristote, les rois David et Salomon, Ulysse et Isaïe. Comme chez Watriquet cependant, les personnages de la matière épique de France, tels Charlemagne et Ganelon, sont aussi cités, au même titre que des « autorités » récentes, telles que saint Louis. Pour un inventaire systématique, voir *Six Historical Poems of Geffroi de Paris*, éd. par Walter H. Storer et Charles A. Rochedieu, *op. cit.*, p. 91-92.

prennent la forme d'un songe allégorique en forme de conseils au roi (*Un songe*) ou d'une interprétation des phénomènes géologiques et astrologiques récents comme autant de signes de l'actualité du royaume (*De la Comète et de l'Eclipse de la Lune et du Soullail*), Geoffroi ne sait produire qu'une parole poétique et interprétative dont le point de départ et le but sont toujours les mêmes : l'actualité du royaume de France, pensée du point de vue de son principal dirigeant. L'œuvre de cet auteur telle qu'elle se présente dans le BnF fr. 146 est donc le reflet livresque des inquiétudes d'une monarchie française en crise. Loin d'offrir une réponse à cette crise, le BnF fr. 146 lui donne en fait une forme esthétique, codicologique et auctoriale.

Bien que plus imposantes et plus monumentales que celles de Geoffroi, l'œuvre et la *persona* de Watriquet de Couvin conserveront, quelques décennies plus tard, la trace de cette esthétique et de cette autorité du présent. En effet, la tourmente dans laquelle était prise la monarchie française est loin de s'être arrêtée à l'époque de Watriquet, comme en témoigne le *Dit de l'arbre royal*. Présent dans les manuscrits *A*, *B* et *C*, ce *dit* relate sous la forme d'un rêve allégorique l'histoire de la mort, très rapprochée dans le temps, des différents successeurs du roi de France Philippe IV le Bel. Au cours d'un songe, Watriquet assiste à une vision qui met en scène un grand arbre « A fleurs de lis d'or painturez » (*Arbre royal*, v. 144), entouré de quatre « getons » (*Idem*, v. 150), c'est-à-dire des nouvelles pousses. Tour à tour, le vent et les intempéries décimeront l'arbre et ses excroissances, plongeant l'auteur-narrateur dans une grande perplexité que résoudra l'allégorie d'Hardement (*Idem*, v. 330). Selon cette dernière, la *vérité* du *moustres* (*Idem*, v. 334) auquel assiste Watriquet est la suivante : le verger où se trouvent l'arbre et ses « getons » sont un symbole du royaume de France. Les attaques météorologiques sont quant à elles une allégorie de la mort, qui emporte à chaque fois un nouveau membre régnant de la famille royale, de Philippe IV à Philippe V le Long, en passant par Louis X le Hutin et son fils Jean I^{er} le Posthume.

Or Hardement souligne la nature divine de cette hécatombe qu'il qualifie d'*oeuvre*, en même temps qu'il articule la place précise que doit occuper cet événement dans la culture scripturaire :

C'est oeuvre apparans et devine
Et bien doit estre en escrit mise,

Car n'est nulz qui en bible lise
 C'onques rois en terre des Frans
 Eüst coronnez .iiij. enfans,
 Ne royne eüst fait porée
 De .iiij. hoirs ; si noble portée,
 Ce ne fu onques raconté
 En royaume ne en conté,
 Moustres si biaux ne si gentis. (*Arbre royal*, v. 480-489)

On remarque en premier lieu l'usage du mot *bible* dans cet extrait (parfaitement stable d'un manuscrit à l'autre : *A*, fol. 56r ; *B*, fol. 16r ; *C*, fol. 105v). Certes, Adolf Tobler cite précisément ce passage pour traduire tout simplement le terme, dans ce contexte, par livre¹⁷⁰, lui refusant apparemment toute connotation religieuse. Toutefois, il s'agit de la seule occurrence de ce substantif dans toute l'œuvre de Watriquet, de sorte que son emploi ne peut que retenir l'attention, d'autant plus que *bible* aurait très bien pu être remplacé un terme à la signification plus générale et possédant le même nombre de syllabes tel que *livre*, par exemple. De plus, le vers 480 stipule bien la nature *devine* de l'*oeuvre* présentée en songe à Watriquet, c'est-à-dire la mort successive de quatre héritiers monarchiques « en terre des Frans ». Il devient dès lors apparent, d'après le discours d'Hardement, que la vision de l'arbre royal et la réalité inédite à laquelle celle-ci renvoie sont appréhendées à l'aune du modèle biblique. Dans ce contexte, Watriquet semble par conséquent tirer son autorité de sa qualité de témoin et de transmetteur d'un message à la fois divin de par son origine et inédit de par sa forme et sa nature. La consignation par écrit du discours d'Hardement se présente alors comme un véritable impératif moral (« Et bien *doit* estre en escrit mise », *Arbre royal*, v. 481), voire à une sorte de mission divine que l'on pourrait qualifier de para-prophétique.

Il faut cependant immédiatement préciser que le ménestrel du comte de Blois n'offre pas, dans son poème, de véritable prophétie qui saurait conjurer l'effet de déboussolement et d'opacité généré par le trépas des différents héritiers de la couronne de France. De fait, tout comme chez Geoffroi de Paris, sa parole ne tire pas sa valeur de sa capacité à prédire l'avenir, mais à donner une forme sublimée au présent. En effet, selon une dynamique circulaire, la signification du *Dit de l'arbre royal* ne fait que conférer un aspect allégorique et esthétique (des arbres fleurdelysés qui tombent un à un) à l'actualité

¹⁷⁰ Adolf Tobler et Ehrard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, op. cit., art. « bible ».

du royaume (chacun des arbres représente la mort d'un des descendants de Philippe le Bel).

Toutefois, cette inscription dans la contingence du présent trouble des rois de France a pu revêtir, rétrospectivement, une autorité qui est allée grandissant avec les années, et dont témoignerait la réception exceptionnelle de Watriquet de Couvin en tant que figure d'auteur digne de figurer dans une *bible*, c'est-à-dire un gros livre. Des pièces telles que le *Dit de l'arbre royal*, mais également le *Dit du roi*, où Watriquet formule en des termes très clairs les assises incertaines du pouvoir de Philippe VI de Valois suite à son accession au trône¹⁷¹, ont connu une fortune manuscrite conséquente, au sein et en dehors du corpus des manuscrits à collections auctoriales¹⁷². À l'évidence, le ménestrel du comte de Blois et du connétable de France a été reçu comme étant un témoin de choix, mais aussi un « diseur » privilégié d'une période particulièrement trouble, imprévisible et illisible de l'histoire de France et de ses rois. Très vraisemblablement lue et consommée tout au long du XIV^e siècle et peut-être au-delà dans des cercles proches de la dynastie des Valois, son œuvre a sans doute été vue comme étant dépositrice d'une époque où la continuité historique des lignages et les certitudes de la tradition ont donné l'impression de chanceler, voire de s'effondrer, avant de consacrer un clan et son réseau sur des bases incertaines. Watriquet est potentiellement apparu comme une figure à même de devenir une sorte de monument livresque paradoxal dédié aux mutations et aux incertitudes de cette époque décisive de l'histoire, où les Valois et leur entourage se sont emparés du pouvoir monarchique en même temps qu'ils investissaient le pouvoir des livres.

D'un point de vue linguistique et poétique, il faut souligner, en guise de conclusion, qu'une telle monumentalisation se fait dans la langue du roman, et ce alors même que les élites monarchiques françaises investissent et modifient de façon exponentielle la culture de l'écrit, qu'il s'agisse de la pratique documentaire ou des livres

¹⁷¹ En bon propagandiste, Watriquet maquille ainsi d'un vernis théologique l'incertitude née de l'élection « contre-nature » de Philippe à la tête du royaume : « Et quant Diez vous a de tel estre / A roy des François esleü, / De si loing c'on n'a pas veü, / Que ce soit œuvre naturée, » (*Dit du roi*, v. 102-105). Sur la crise du pouvoir réelle qui a mené au couronnement de Philippe VI, voir Jules Viard, *Philippe VI de Valois. La succession au trône*, op. cit.

¹⁷² Le *Dit du roi* se trouve ainsi dans *A* (fol. 151r-155v), dans *B* où il occupe la place privilégiée de pièce de clôture (fol. 100r-104v), dans *C* (fol. 25v-30v) et *D* (fol. 38r-48r). Ce poème est en outre conservé dans le BnF fr. 24432 (fol. 392v-394v) et dans le BnF fr. 12483 (fol. 55v). On rappellera cependant que, dans ces deux dernières copies, le texte est copié sans le nom de Watriquet.

aits « littéraires ». Dans l'œuvre de Watriquet de Couvin, cette appartenance à une tradition propre à une production littéraire de divertissement courtois en langue d'oïl est, nous l'avons vu, primordiale. Elle génère des attitudes variées dont la critique n'a peut-être pas toujours rendu la complexité et qui vont, comme dans d'autres manuscrits à collections autoriales étudiés, de l'autocritique plus ou moins sérieuse à la revendication explicite d'un rapport idiosyncrasique et nouveau à la culture de l'écrit et à la vérité. Ainsi, Watriquet est un véritable colosse, un auteur monumentalisé auquel l'élite curiale dont il dépend confère des proportions conséquentes, à l'image de ses aspirations à s'inscrire dans l'univers des livres et des autorités livresques. Mais un pan non négligeable de son œuvre semble rappeler qu'il demeure un ménestrel de cour, dont la fonction d'amuseur public et l'œuvre « inévitablement courtoise » suscitent certaines attentes ; en l'occurrence, un rapport distancié, inquiet et parfois bouffonesque à l'autorité et à la vérité. Or ce que l'œuvre de Watriquet de Couvin donne à voir, dans la continuité du BnF fr. 146, c'est que les formulations poétiques et intertextuelles de ce rapport contingent et, pour ainsi dire, romanesque au monde et à la vérité a pu trouver une caisse de résonance dans les plus hautes sphères du royaume de France de la première moitié du XIV^e siècle. Prise dans l'actualité d'une crise de succession qui a pu sembler interminable, voire bouleversante, la monarchie française et les grands aristocrates du royaume ont peut-être ressenti avec plus de force et d'acuité le type d'incertitude ontologique que les romans exploraient depuis plus d'un siècle, et ce en langue vernaculaire. Cela ne revient pas à affirmer que Watriquet aurait eu un impact méconnu sur l'histoire politique et événementielle de la France médiévale. En revanche, la poésie et la *persona* de Watriquet donnent à voir la manière dont le pouvoir a pu esthétiser certaines de ses aspirations et ses angoisses, leur donnant la forme d'une parole d'auteur vernaculaire qui n'était *ne tote folie, ne tot savoir*.

PARTIE IV : NORMES ET EXCEPTIONS

Chapitre 9 : Normes et exceptions dans l'avènement des manuscrits à collections auctoriales individuelles de langue d'oïl.

Au cours des derniers chapitres, notre démonstration est demeurée délibérément circonscrite à des contextes de production et à des manuscrits ciblés dont il était impératif de mettre en lumière avec soin l'autoréflexivité et la déconstruction parfois virulente de la biobibliographie et plus généralement du modèle de l'*auctor*. Mais on pourrait arguer à juste titre que les témoins codicologiques cités, tels le BnF fr. 25566, le BnF fr. 837, le *codex* Arsenal 3142 ou encore certains des recueils de Watriquet de Couvin, aussi riches et spectaculaires qu'ils puissent paraître, ne reflètent pas les tendances majoritaires dans le tableau de l'avènement des manuscrits à collections auctoriales individuelles. Dans cette perspective, ce chapitre conclusif pourra être vu comme un exercice nécessaire de contre-vérification des données et des analyses que nous avons effectuées.

En guise de contrepoint panoptique et généraliste à nos études de cas, nous aborderons donc ici comme un tout des figures auctoriales et des collections manuscrites que nous n'avons que peu ou pas mentionnées jusqu'à présent, et parmi lesquelles on compte paradoxalement le poète le plus connu de notre corpus, Chrétien de Troyes, aussi bien que celles plus marginales dans l'histoire des lettres, et ce même d'un point de vue médiéval, à savoir Pierre de Beauvais, Philippe de Remi/Beaumanoir, Gautier le Leu, Jacques de Baisieux, Nicole Bozon, Geoffroi de Paris, Jean de Lescurel et même Jean de Condé. En combinant ainsi le très illustre et le très mineur selon une perspective relativement chronologique, nous chercherons à mieux déterminer ce qui constitue la norme ou, au contraire, l'exception dans le traitement de la figure de l'auteur tel qu'elle est construite dans nos recueils.

Nous verrons ainsi que tous les manuscrits de notre corpus ne procèdent pas à une même remise en question intense, ironique et spectaculaire des codes de la biobibliographie ou du modèle de l'*auctor*. Observables dans un grand nombre de nos recueils, les listes bibliographiques font en fait l'objet d'un usage dont on ne devine qu'en partie le sens, et dont nous verrons qu'il reflète peut-être avant tout un refaçonnement « clientéliste » et éditorial de nos figures d'auteurs par le public des œuvres. En revanche, on constatera bel et bien le même double phénomène que nous avons observé jusqu'à présent, et selon lequel la construction des figures auctoriales dans

les manuscrits de notre corpus s'est accompagnée de stratégies textuelles et péritextuelles visant à penser la notion d'auteur roman dans un rapport dialectique d'imitation, de surpassement et/ou d'émancipation vis-à-vis du modèle latin de l'*auctor* et du type d'autorité qu'il peut représenter. De Chrétien de Troyes à Jean de Condé, en passant par Pierre de Beauvais, Nicole Bozon ou encore Jacques de Baisieux, les collections auctoriales posent avant tout, sur le mode de la soumission, de la synthèse et/ou de la rupture avec l'héritage de l'*auctor*, les bases d'un chantier poétique et éditorial né de l'importation de la notion d'auteur livresque au sein de la littérature de langue d'oïl dans toute sa diversité générique et sa singularité au regard des traditions. Pour conclure notre vaste étude, nous montrerons que, de ce chantier, il émane certes des tendances et des mouvances bien identifiables, mais non pas une ligne directrice qui se laisserait aisément élucider par un quelconque sens de l'histoire.

Fragments bibliographiques et « intention du compilateur »

En guise de prolégomènes à notre survol, il faut tout d'abord attirer l'attention sur la place et la fonction contrastées du modèle biobibliographique dans les recueils pris dans leur ensemble. Ce modèle semble se manifester une fois de plus comme « matrice » textuelle et péritextuelle qui permet, dans une certaine mesure, d'accompagner la construction, voire parfois la monumentalisation de figures auctoriales manuscrites comme Chrétien de Troyes, Gautier le Leu, Pierre de Beauvais, Geoffroi de Paris ou Jean de Condé. Mais il est également apparent que le discours biobibliographique ne prend pas nécessairement la forme de textes qui, à la façon du *Jeu du pèlerin* d'Adam de la Halle ou des *Trois Chanoinesses de Cologne* de Watriquet de Couvin, se revendiquent explicitement d'un modèle de type « la vie et l'œuvre » pour construire ou déconstruire telle ou telle figure auctoriale de langue d'oïl. De plus, dans nos manuscrits dits « mineurs », la biobibliographie ne sert pas de façon systématique à mettre en scène une « conversion » ou une « censure » idéologique et générique des auteurs, comme dans les cas emblématiques de Guillaume le Clerc de Normandie, d'Adam de la Halle dans les *Congés* ou de Rutebeuf dans la *Repentance Rutebeuf*. Enfin, de par leur organisation éditoriale, ces recueils de « moindre importance » ne procèdent pas à un respect scrupuleux d'une quelconque volonté d'ordonnancement de leur œuvre annoncée par les auteurs et qui serait perceptible dans le texte des œuvres.

Prenant avant tout la forme de listes textuelles et péritextuelles plus ou moins exhaustives de la production poétique des auteurs mis à l'honneur dans les recueils, c'est-à-dire des bibliographies, le modèle hérité du *De viris illustribus* de Jérôme donne avant tout à voir la coexistence entre la mise à l'honneur éditoriale de la production poétique des auteurs et le « bon-vouloir » – parfois indéchiffrable – des compilateurs et/ou du public des manuscrits. En d'autres termes, le discours biobibliographique dans ces recueils fait l'objet d'un traitement « souple » qui semble indiquer que s'il y a eu monumentalisation codicologique des figures auctoriales, cette dernière a été façonnée et conditionnée par les attentes des destinataires des recueils. Pour reprendre un des fils rouges de nos analyses, les listes bibliographiques que nous étudierons à présent indiquent que les manuscrits à collections auctoriales se présentent moins comme la manifestation d'un « contrôle auctorial » que comme le fruit d'une négociation avec le public qui a autorisé la constitution de manuscrits mettant en série les œuvres d'un auteur donné.

L'exemple du prologue de *Cligès* et de la place qu'il occupe dans le BnF fr. 794 a déjà été abordé à plusieurs reprises dans notre étude. Il synthétise bien, entre autres, les effets conjugués de synergie et/ou de décalage qui peuvent exister entre les informations bibliographiques contenues dans le texte des collections auctoriales, d'une part, et les informations péritextuelles, ou encore le choix des œuvres transcrites dans certains manuscrits, d'autre part. La liste bibliographique des œuvres de Chrétien de Troyes qui ouvre le *Cligès* est ainsi mise en valeur de façon évidente par le fait que le *Cil* qui désigne l'auteur d'*Érec et Énide* (« Cil qui fist d'Erec et d'Enide », *Cligès*, v. 1) est une lettre ornée de 8 UR.

Cependant, nous avons signalé à plusieurs occasions que cette liste contenue dans *Cligès* ne faisait référence qu'à un seul roman conservé dans le BnF fr. 794, à savoir *Érec et Énide*. Qu'il soit fictif ou réel, le reste des œuvres citées fait (désormais, du moins) partie d'un ailleurs textuel, sans être présenté, comme c'était le cas chez Guillaume le Clerc de Normandie, comme le symbole d'un passé littéraire associé au péché dont il s'agirait de se départir. D'autre part, on peut remarquer que cette énumération bibliographique intervient au cœur de la collection auctoriale contenue dans la première unité codicologique du manuscrit (fol. 1r-105r), et qu'elle n'annonce ni ne clôt la section.

De fait, le *codex* ne semble pas conférer de résonnance programmatique ni de fonction structurante à la bibliographie de *Cligès*. Certes, le recueil contient effectivement les œuvres de Chrétien de Troyes, ponctuées d'inscriptions autoriales et majoritairement mises en série (à l'exception du *Conte du Graal*). Cependant, le péritexte du BnF fr. 794 n'offre pas une liste bibliographique ni de notice biographique qui introduirait ou fédérerait les œuvres de Chrétien de Troyes. Au contraire, la table des matières légèrement plus tardive que le recueil se concentre sur le nom des personnages, et non sur celui du poète qui a composé le récit de leurs aventures¹⁷³. Comme on l'analysera plus tard, il faut ajouter à ces observations le fait que le texte des romans de Chrétien aurait subi, dans le BnF fr. 794, un intense travail de révision et de réécriture. Si le *codex* peut donc être vu comme une sorte de monument à l'honneur des romans de Chrétien de Troyes, le péritexte du recueil ne se présente pas comme la restitution parfaitement fidèle, révérencieuse et exhaustive de la production poétique de cet auteur.

Le traitement dont fait l'objet Gautier le Leu dans le manuscrit Nottingham, UL Mi LM 6 peut sembler confirmer cette impression de décalage entre un souci affiché, de la part de certains compilateurs, de rassembler les œuvres d'un poète et ce qui pourrait s'apparenter, à première vue, à de la « désinvolture » dans l'organisation et la présentation péritextuelle d'une collection autoriale donnée. Certes, telle qu'elle se présente dans le manuscrit, la très brève collection des poèmes de Gautier (fol. 336r-345v) est particulièrement fragmentaire. Le premier texte est amputé de son début, tandis que le dernier poème de la série est incomplet de la fin¹⁷⁴. Même en l'état, ce cahier auctorial donne l'impression d'une certaine inadéquation entre les données bibliographiques textuelles transcrites au sein des poèmes et la structure même de la section auctoriale.

¹⁷³ Mario Roques, « Le manuscrit 794... », art. cit., p. 185 : « *Erec et Enyde est a la premiere ensoigne. / Lancelot en charrette la seconde tesmoigne. / Cliget qui welt trover la tierce ensoigne proigne. / Li chevaliers au lion a la quarte voigne. / Athis Profilas la quinte nos donra. / Et lou romant de Troies la siste ensoignera. / Estoires d'Eingleterre la septime avera. / Des Emperours de Rome l'uitime vos dira. / De Perceval lou viel, quant tu en wels oïr, / A la nuevime ensoigne, qu'est par soi, dois venir.* »

¹⁷⁴ Les *Sohais*, le premier texte de la série, n'est pas signé, mais il est amputé d'un folio. L'éditeur des œuvres de Gautier, Charles Livingston, estime qu'il est possible que le folio manquant ait inclus une signature de l'auteur, comme on en trouve pour les autres pièces contenues dans le cahier. Existait-il d'autres informations textuelles et/ou péritextuelles de type proprement biobibliographique (« la vie et l'œuvre ») sur ce folio ? Voir Charles Livingston (éd.), *Le Jongleur...*, op. cit., p. 141.

Il existe pourtant un certain nombre de listes bibliographiques au sein de l'œuvre de Gautier. Le dernier poème de la série auctoriale constituée dans le manuscrit, *De Connebert* (fol. 345v), s'ouvre ainsi sur une allusion à un fabliau que le narrateur attribue à Gautier :

Gautiers qui fist *del Prestre Taint*
A tant cacet qu'il a ataint
D'un autre prestre le matire,
Qui n'eut mie le colle entire (*Connebert*, v. 1-4)

Ce fragment de bibliographie fait suite à un premier survol de l'œuvre de Gautier effectué plus tôt dans ce « cahier auctorial » (fol. 338v) :

Gautiers qui fist *De Connebert*
Et *Del sot chevalier Robiert*,
Nos aconté d'une aventure... (*Deus vilains*, v. 1-3)

Ces deux références sont le signe d'une volonté de promouvoir l'œuvre de Gautier et de la penser comme un ensemble cohérent. Une fois replacées dans leur contexte manuscrit, elles illustrent chacune à leur manière la part de liberté qui caractérise le projet qui vise à changer Gautier le Leu en auteur livresque dans le *codex* de Nottingham.

L'ordre des références bibliographiques des *Deus vilains* contredit par exemple celui des poèmes tels qu'ils apparaissent dans le recueil. *Le sot chevalier* (fol. 341v-343r) est certes consigné juste avant les *Deus vilains* (fol. 343r-344r), ce qui confère une impression de continuité à ce prologue, mais *De Connebert* est transcrit en fin de section, séparé de cette introduction bibliographique par une pièce, *De Dieu et du pescour* (fol. 344r-345v). Le caractère rétrospectif de la liste n'est donc pas véritablement respecté, de telle sorte qu'il apparaît que, quel que soit le principe organisationnel qui gouverne la section Gautier le Leu du manuscrit, celui-ci n'est pas chronologique, et par conséquent il n'est pas biographique non plus.

L'autre poème mentionné par Gautier dans *De Connebert*, à savoir le *Prestre taint*, n'est pour sa part conservé que dans le manuscrit *H* de la tradition manuscrite du jongleur, à savoir le Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 257, où il est d'ailleurs dénué de toute inscription auctoriale. Le *codex* de Nottingham inclut donc une référence à un texte de l'auteur qu'il met à l'honneur, mais ne le reproduit pas (ou plus) par ailleurs. Tout comme chez Chrétien de Troyes dans le BnF fr. 794, cet « oubli » ne saurait correspondre

à une volonté d'accompagner la conversion littéraire de Gautier, depuis des genres répréhensibles tels que le fabliau vers une forme littéraire respectable comme la vie de saint. Le prologue de *Connebert* paraît plutôt vouloir créer un effet de continuité entre l'activité poétique antérieure de Gautier et la « matire » (*Connebert*, v. 3) de cette nouvelle pièce. En effet, c'est à titre d'auteur de fabliau que *Gautiers* présente un second texte qui met en scène un prêtre comme le faisait déjà le *Prestre tain*. Loin d'exprimer un désir de repentance poétique, Gautier le Leu se représente lui-même en récidiviste qui cherche à bâtir sa gloire et son autorité précisément sur des récits de prêtres émasculés. Si nous aurons l'occasion d'analyser les subtilités de la *persona* et du discours poétique de Gautier, on peut déjà constater que, dans son état fragmentaire, la collection de Gautier sacrifie la logique d'exhaustivité et de cohérence chronologique que semblaient promouvoir les indications bibliographiques contenue dans le texte des poèmes. En outre, ce « non-respect » du texte ne se fait pas au profit d'impératifs idéologiques ou génériques clairement identifiables. Enfin, parmi les indices d'un désir de consécration manuscrite de la part des compilateurs, seule subsiste la logique de mise en valeur du nom du poète, qui demeure inachevée cependant : aucune des lettres initiales de la collection, dont trois d'entre elles étaient censées être le « G » de « Gautier », n'a été exécutée¹⁷⁵.

Compilée en collections autoriales dans deux manuscrits différents, « l'œuvre » de Pierre de Beauvais donne quant à elle concrètement à voir de quelle manière la logique bibliographique dictée par le texte des poèmes peut se moduler en fonction des impératifs discrétionnaires du compilateur. D'un côté, la collection du Grand recueil de la Clayette (BnF, nouv. acq. fr. 13521) semble présenter la totalité des œuvres de Pierre. De plus, elle contient un fragment d'autopromotion bibliographique qui assure une continuité minimale entre les différents poèmes de la compilation. Située au fol. 67r, l'initiale de 10 UR qui ouvre les *Trois Maries* attire l'attention sur le « P » de Pierre qui, à cet endroit du recueil, fait référence à une composition poétique passée : « Pierres qui fist de Charlemene » (*Des trois Marie*, v. 1). Comme l'a souligné Annie Angremy à la suite de Paul Meyer, cette référence bibliographique renvoie très probablement à la *Chronique du*

¹⁷⁵ Voir l'inventaire détaillé en annexe recherche I.

Pseudo-Turpin qui est copiée aux fol. 43r-56r du recueil¹⁷⁶. La médiéviste propose également de corriger le vers suivant du poème en « Et mist ou [mont] descrire paine »¹⁷⁷, et de l'interpréter comme un renvoi à la *Mappemonde*, transcrit aux fol. 59v-64v, soit après la *Chronique*. Bien que succincte, cette « pause publicitaire » suggérerait donc une chronologie de l'œuvre de Pierre que le Grand recueil de la Clayette respecte par ailleurs.

Cependant, on sait aussi que la collection du BnF, nouv. acq. fr. 13521 se caractérise par son caractère discontinu, puisque les poèmes contenant des inscriptions autoriales de Pierre sont parfois séparés entre eux par des textes soit anonymes, soit attribués à d'autres auteurs¹⁷⁸. Conjointement au projet d'offrir une liste des œuvres de Pierre dans le recueil, le compilateur avait donc potentiellement d'autres impératifs en tête. Sans qu'on ait à les décrypter en détail, on peut dire que ceux-ci étaient probablement génériques en partie, puisque plusieurs textes, qu'ils soient attribués à Pierre ou non, forment à l'occasion des collections continues d'hagiographies (fol. 1r-21v), de compilations de moralités ou de bestiaires moralisés (fol. 22r-37r), de chroniques historiques (fol. 37r-57v) ou encore des poèmes édifiants apparentés au *dit* (fol. 65r-67r).

Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle le BnF fr. 834 est un manuscrit-frère du BnF nouv. acq. fr. 13521, constitué à la même époque et dans le même lieu¹⁷⁹, il devient alors possible de mieux explorer cette concurrence entre « logique bibliographique », d'une part, et logique propre du compilateur, de l'autre. En effet, la collection auctoriale du BnF fr. 834 contient un nombre plus réduit de poèmes attribués à Pierre, tant et si bien qu'on peut imaginer qu'un choix éditorial a été opéré par le compilateur. La référence bibliographique contenue dans les *Trois Maries* disparaît également, puisque le poème n'a pas été transcrit dans ce recueil. La table des matières (fol. 3r-4v), enfin, qui aurait pu annoncer une « section Pierre » et qui aurait pu intégrer une liste de ses œuvres, ne reconduit pas le nom de l'auteur, mais simplement celui des poèmes contenus dans le *codex*. Paradoxalement, c'est une autre figure de poète, à savoir Jean de Meun, qui se fait

¹⁷⁶ Annie Angremy, « La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais », art. cit., p. 336.

¹⁷⁷ *Idem*

¹⁷⁸ Cf. *supra*, introduction, p. 195.

¹⁷⁹ Cf. *supra*, chapitre 1, p. 256 et *sq.*

attribuer de façon « inattentive » (car en contradiction avec le texte du manuscrit), les poèmes du Reclus de Molliens, outre le *Roman de la Rose*¹⁸⁰. On peut préciser qu'il ne s'agit pas de revenir sur ce que nous avons établi dans l'introduction en remettant en question le fait que, par ailleurs, les inscriptions onomastiques de ce recueil bâtissent bel et bien une figure d'auteur nommée « Pierre ». Par la mise en parallèle des deux collections autoriales de Pierre, et par l'étude plus détaillée de leur péritexte, on constate simplement le caractère modulaire et ductile des contours de l'œuvre de cet auteur. Cette plasticité est d'autant plus intéressante qu'on décèle, dans le texte d'un poème tel que les *Trois Maries*, les traces d'un discours bibliographique censé donner à la production poétique de ce Pierre une cohérence et une cohésion. De fait, ce discours n'est pas suivi, par les compilateurs, avec une révérence ou un soin indéfectibles.

Enfin, dans le manuscrit Londres, BL, Additional 4691, qui conserve entre autres les œuvres de Nicole Bozon, on peut interpréter un passage du poème *La bonté des femmes* (fol. 93r-95v) comme une référence de l'auteur à sa production poétique passée¹⁸¹ :

Pur un char q'ay charpenté
Ou tut le mounde i est entré,
Haut e bas,
Une feme fu couroucée. (*Bonté des femmes*, v. 7-10)

La référence au *char* serait un renvoi au *Char d'Orgueil*, conservé dans le manuscrit aux fol. 66r-74r. En revanche, force est de constater que *La bonté des femmes* est copiée sans péritexte attributif et que la table des matières du recueil ne vient pas remédier au caractère adespote du texte. Isolé du reste du groupement de poèmes attribués à Bozon, *La bonté des femmes* et son prologue « bibliographique » ne revêtent donc pas un caractère fédérateur pour l'ensemble de la collection.

¹⁸⁰ Comme le signale Anton Van Hamel, la table des matières attribue le *Roman de la Rose* à Jean de Meun (copié aux fol. 49v-76v), avant d'annoncer « *Un autre dit de mestre Jehan de Mehun qui ce commence Miserere mei deus.* », c'est-à-dire le duo *Miserere-Carité* (copiés fol. 78v-122v) Voir *Li Romans de Carité et Miserere...*, éd. par Anton G. Van Hamel, *op. cit.*, t. I, p. XIV. Il est à noter que le BnF fr. 834 est un des rares manuscrits qui contiennent la strophe CCXLII du roman de *Carité*, qui inclut un passage où le « Reclus de Moilien » se signale dans son œuvre (v. 3-4).

¹⁸¹ Voir, sur cette question, Anita Obermeier, *The History and Anatomy of auctorial self-criticism*, *op. cit.*, p. 125-126.

Comme nous le signalions en introduction, la table des matières, datant du XIV^e siècle, mais ajoutée de façon postérieure à la confection du manuscrit¹⁸², intègre deux entrées bibliographiques qui ont pour dessein de conférer une cohérence à l'œuvre de Nicole Bozon. L'entrée 6 annonce : *Item, tractatus diversi fratris Nich. Boson, de ordine minorum, de passione et de amore, in gallico.* (fol. 1r) ; et l'entrée 8-9 : *Item, tractatus qui dicitur « Currus Boson » et similitudo mulierum ad picam, et alia in gallico.* (fol. 1r). Il ne faut pas non plus oublier l'important système d'attributions péritextuelles marginales qui parcourent le recueil, et qui génèrent bel et bien un effet de continuité au sein de la collection auctoriale attribuée à Nicole Bozon. Mais il reste que l'organisation du *codex* ne se présente pas comme une simple mise en application des indications bibliographiques – fort réduites au demeurant – que contient le texte des œuvres d'un auteur.

Ces divers exemples de « dissonances bibliographiques », où l'on constate une différence entre le discours rétrospectif sur son œuvre livré par l'auteur (c'est-à-dire, pour être tout à fait exact, par le texte des poèmes) et le dispositif péritextuel que constitue la collection auctoriale, ne possèdent pas nécessairement une explication unique. Ils indiquent clairement la présence d'une partie du modèle de la biobibliographie, entendu comme un discours visant à énumérer la liste des œuvres d'un auteur et de la fédérer autour du récit de sa vie. Mais alors que la biobibliographie constitue un véritable modèle et un principe structurant dans un manuscrit tel que l'emblématique BnF fr. 25566, qui met en série les œuvres d'Adam de la Halle et contient le *Jeu du Pèlerin*, on ne perçoit que des fragments épars et parfois « incohérents » de discours bibliographiques dans les *codices* de Chrétien de Troyes, Gautier le Leu, Pierre de Beauvais et Nicole Bozon.

Pourtant, force est de constater qu'il existait bel et bien un désir de la part des compilateurs de constituer des collections de textes clairement attribuées à un auteur unique. Il s'agit d'ailleurs d'un trait que partagent tous nos manuscrits, comme nous le soulignons en introduction, et comme on peut le constater en consultant notre inventaire exhaustif des inscriptions autoriales contenues dans chaque témoin manuscrit (annexe

¹⁸² Cf. *supra*, introduction, p. 167. Il faut bien préciser que le poème *De la bonté des femmes* n'est pas désigné par ces mentions péritextuelles, et qu'il est plutôt associé à l'une des entrées qui surviennent après l'entrée 11, qui désigne une *descripcio milicie per Hugonem de Tabarie*, c'est-à-dire l'*Ordre de chevalerie* de Hue de Tabarie, en français (fol. 87r-90r). Voir Paul Meyer, « Notice et extraits du MS. 8336... », art. cit., p. 499.

recherche I). Or en évoquant le cas de deux autres recueils, à savoir le BnF fr. 146 et le manuscrit 3524 de la bibliothèque de l'Arsenal, peut-être est-il possible de résoudre en partie cette contradiction apparente entre cet usage « souple » du discours bibliographique et la « fièvre attributrice » qui coexistent dans certains de nos *codices*.

Comme d'autres témoins manuscrits, ces deux *codices* possèdent un péritexte qui annonce et fédère les collections autoriales qu'ils contiennent en leur sein. Ce que l'on constate dans ce péritexte, c'est la mise en scène d'un geste de sélection qui se départ explicitement de la logique d'exhaustivité. Il en va ainsi de la présentation des *aits* de Geoffroi de Paris dans le BnF fr. 146 : *[I]tem plusieurs aiz de mestre Geffroi de paris* (fol. Br). Les chansons de Jean de Lescurel ne sont pas, pour leur part, introduites par un quelconque terme qui viendrait préciser le caractère exhaustif ou sélectif du corpus auctorial : « *Item balades et rondeaux et aiz entez entez sur refroiz de rondeaux, lesquies fist Jehannot de Lescurel, dont les commencemens s'ensuivent* » (fol. Bv). En revanche, la formulation employée pour les collections autoriales de Baudouin et de Jean de Condé dans le manuscrit 3524 de la bibliothèque de l'Arsenal est très proche de celle utilisée dans le BnF fr. 146 pour Geoffroi de Paris :

Fol. 1r ; rubrique : *Ci commencent aucun des ais Bauduin de Condeit.*

Fol. 51r ; rubrique : *Ci commencent aucun des ais Jehan de Condeit*

Tandis que le péritexte du BnF fr. 837 annonçait « tous les *aits* » de Rutebeuf (fol. 332v), le péritexte du BnF fr. 146 et du manuscrit 3524 de la bibliothèque de l'Arsenal insistent donc sur le caractère volontairement partiel et sélectif des collections autoriales qu'ils contiennent.

On remarquera à juste titre que de telles formulations sont présentes dans les chansonniers de troubadours, où le geste du compilateur-bibliographe est également mis en scène par l'entremise de phrases du type : « Et aqui son escriptas de las soas cansos »¹⁸³. Cependant, sans chercher à insister artificiellement sur les différences entre les chansonniers biographiques occitans et ces *codices* d'oïl à collections autoriales individuelles, on constate que les secondes se départent avec plus de force du modèle de la liste biobibliographique (« la vie et l'œuvre »), pour mieux mettre en valeur le seul

¹⁸³ Cf. *supra*, chapitre 2, p. 322-323.

geste de sélection des poèmes d'un ou de deux auteurs par un compilateur tiers. Cela ne revient pas à dire que des manuscrits tels que le *codex* Arsenal 3524, qui met en scène les œuvres de Baudouin et Jean de Condé, ne confèrent pas une importance de premier plan aux figures auctoriales dont ils transmettent les œuvres. Il s'agit plutôt de souligner de quelle manière la construction de ces figures dépend plus explicitement d'un geste de compilation et d'édition. Or ce geste, qui travaille parfois « contre l'intention de l'auteur » telle qu'elle peut sembler se manifester dans le texte des œuvres, est également perceptible dans les collections auctoriales qui, telles celles de Chrétien de Troyes, de Gautier le Leu ou de Pierre de Beauvais, sont dépourvues de péritexte. Autrement dit, peut-être le non-respect du discours bibliographique de ces auteurs dans les manuscrits qui les mettent en scène témoignent-ils d'une volonté, et non plus seulement de la désinvolture, du compilateur, des clients et des différents architectes de tel ou tel recueil.

Par ailleurs, même si tous les recueils du corpus sont le fruit d'une volonté d'attribuer une collection de poèmes à un auteur donné, ce qui constitue le geste fondateur de la biobibliographie, le modèle du type « *untel*, la vie et l'œuvre » ne se manifeste pas nécessairement avec le même degré de clarté, de cohérence et d'insistance dans chaque collection auctoriale individuelle. Cette variabilité incite à aller chercher ailleurs que dans une interprétation stricte et limitée du modèle biobibliographique les clés de la construction des figures auctoriales dans nos manuscrits. Il ne s'agira donc pas de chercher à forcer le mode de lecture qui a caractérisé nos études des manuscrits d'Adam de la Halle, Rutebeuf, Adenet le Roi, Baudouin de Condé et Watriquet de Couvin sur la réalité des manuscrits de Chrétien de Troyes, Pierre de Beauvais, Philippe de Remi, Gautier le Leu, Jacques de Baisieux, Jean de l'Ecurel, Geoffroi de Paris, Nicole Bozon et Jean de Condé.

En revanche, comme nous le démontrerons à présent, on observe dans ces *codices* la permanence de certaines des dynamiques des collections auctoriales étudiées dans les chapitres précédents. Elles se manifestent principalement, si ce n'est exclusivement, dans les inscriptions onomastiques textuelles et péritextuelles, ainsi que dans les discours portant de façon explicite ou métaphorique sur la *persona* et l'aura d'autorité de nos auteurs. En d'autres termes, même lorsqu'elles ne passent pas de façon ostentatoire par le modèle du type « la vie et l'œuvre », toutes nos collections auctoriales fournissent un

même discours minimal sur la fonction et la signification que revêt le geste éditorial qui consiste à construire une figure d'auteur de langue d'oïl.

Ce discours, qui prend des formes multiples en fonction du type de *persona* auctoriale et du type de textes que chaque manuscrit transmet, se présente comme la réponse à une même série de questions : la construction de figures autoriales dans des *codices* de langue française doit-elle être pensée dans un rapport d'imitation ou, au contraire, de distanciation vis-à-vis de la tradition latine et de ses *auctores* ? Autrement dit, faut-il s'inspirer du modèle de l'*auctor*, ou bien faut-il mettre en scène, voire en valeur les particularismes de la littérature de la langue d'oïl dont les poètes sont censés devenir les ambassadeurs ? Ou encore, quel genre de vérité et quel type d'autorité la production littéraire en français est-elle en mesure de cautionner par l'entremise de ces figures d'auteurs que l'on bâtit au sein de manuscrits qui leur sont dédiés ?

Bien que le sens et la finalité des *codices* à collections autoriales ne se résume pas à ces interrogations, nous montrerons que de tels questionnements constituent une part importante de ce qui fédère les différents manuscrits les uns aux autres. Tout en construisant des figures de poètes de langue romane, ces *codices* ne pouvaient faire autrement que de mettre en scène leur geste, ainsi que les questionnements et les innovations que celui-ci engendrait au regard de l'univers lettré dans lequel ils introduisaient une nouvelle langue, de nouveaux poètes et une nouvelle production littéraire.

Le « Chrétien » de Guiot dans le BnF fr. 794

Ainsi, le célèbre manuscrit que l'on a jadis qualifié de « copie Guiot » est un condensé des ambivalences nées de la construction et de la réception d'une figure auctoriale, Chrétien de Troyes, qui en est venue à emblématiser à elle seule la jeune littérature de langue d'oïl, ainsi que l'un des genres poétiques qui la caractérisait sans doute le mieux, à savoir le roman. Qu'on précise d'emblée qu'il ne s'agit pas ici de revenir sur la manière dont, au sein des textes où est apposé son nom, « Chrétien » revendique son originalité littéraire et impose la « griffe » de son « style » au sein d'une

œuvre qu'il décrit ouvertement comme la sienne¹⁸⁴. En complément à ce fait abondamment étudié, il s'agit pour nous d'aborder la réception de la figure de Chrétien de Troyes comme une indication du mélange de révérence et de méfiance, voire de défiance que pouvait générer cet auteur, notamment au regard du modèle de l'*auctor*.

Comme on a déjà pu le constater dans un recueil comme le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal, Chrétien de Troyes semble avoir constitué une sorte d'autorité et de référence dans la poétique et la réception d'auteurs tels qu'Adenet le Roi et Baudouin de Condé, par exemple¹⁸⁵. Par ailleurs, l'ampleur de l'« héritage de Chrétien de Troyes », de même que la révérence avec laquelle son nom a été traité par certains de ses contemporains et ses successeurs, est amplement connue¹⁸⁶. Elle se laisse d'ailleurs percevoir jusque dans les recueils de notre corpus. En effet, le *Tournoiement Antéchrist* d'Huon de Méry¹⁸⁷, copié dans trois de nos manuscrits à collections autoriales¹⁸⁸, contient par exemple quelques vers devenus célèbres en raison du portrait élogieux qu'ils dressent de *Raoul et Crestien*, deux figures que l'on associe à Raoul de Houdenc et Chrétien de Troyes. D'abord, dans un passage qui se maintient de façon invariante dans les diverses copies du poème, l'auteur-narrateur vante les mérites de « Crestiens » :

¹⁸⁴ Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit.

¹⁸⁵ Cf. *supra*, chapitre 7.

¹⁸⁶ Sur les renvois textuels au nom de Chrétien de Troyes, voir par exemple Colette-Anne Van Coolput, « Appendice. Références, adaptations et emprunts directs », dans Norris J Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, op. cit., p. 333-342. Sur l'héritage plus vaste du clerc champenois, voir les autres articles contenus dans les deux volumes de cet ouvrage.

¹⁸⁷ Huon de Méry, *Le tournoi de l'Antéchrist (Li tornoiementz Antecrit)*, éd par Georg Wimmer, trad. par Stéphanie Orgeur, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1995.

¹⁸⁸ BnF fr. 25566 (fol. 182v-207v) ; BnF fr. 1593 (fol. 189r-210v) et Turin, BU, L.V.32 (fol. 2r-23r). Bien sûr, le BnF fr. 1593 est un manuscrit factice rattaché à la collection Rutebeuf qu'il contient au XV^e siècle, tandis que le manuscrit de Turin est désormais détruit. Une autre référence à Chrétien de Troyes est contenue dans un poème transcrit dans un des manuscrits de notre corpus : le *Roman de Hem*, de Sarrašin, copié aux fol. 115r-143r du BnF fr. 1588 (collection Philippe de Remi) : « Sarrazins dist en sa parole / C'un rommant i vaudra estraire, / Selonc çou qu'il en savra faire. / Oï avés des Troïens / Et du romant que Crestiens / Trova si bel de Perceval / Ou il a maint mot delitable » (*Roman de Hem*, v. 475-479). Cité dans Colette-Anne Van Coolput, « Appendice. Références, adaptations et emprunts directs », art. cit., p. 336-337. En revanche, la version de la *Première Continuation* du *Conte du Graal* contenue dans le BnF fr. 794 ne contient pas l'interpolation qui cite l'autorité de Chrétien de Troyes : « Crestien en ai a garant ». Cité dans Pierre Galais, « Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la *Continuation-Gauvain* » *Romania*, t. LXXXV, n° 338-339, 1964, p. 207.

Por ce que mors est Crestiens
De Troies, cil qui tant ot pris
De trover, ai hardement pris
[De] mot à mot meitre en escrit
Le tornoïement Antecrit. (*Tournoiement*, v. 22-26)

Plus loin, il célèbre le talent du même auteur, ajoutant au passage un commentaire sur les *dis* d'un dénommé *Raol* :

Les diz Raol et Crestien
C'onques bouche de crestien
Ne dit si bien com il disoient,
Mes quant qu'il distrent il [prenoient]
Le bel françois trestot à plein,
Si com il leur venoit à mein
Si [c'apres ens] n'ont rien guerpi,
Se j'ai trové aucun espi
Après la mein as mestiviers
Je [l']ai glané molt volentiers (*Ibid.*, v. 35-44)

Dès la première moitié du XIII^e siècle, de concert avec *Raoul* (de Houdenc)¹⁸⁹, *Crestiens* est présenté, dans ce bref extrait d'histoire littéraire, comme le point culminant d'une poésie de langue d'oïl qui se pense à la fois comme un prolongement et une décadence du modèle esthétique mis en place par ces deux illustres poètes. D'un point de vue « grammatical », aussi, Chrétien de Troyes est présenté comme un illustrateur du *bel françois*, dont il emblématise l'excellence à la manière des *auctores*, pour le latin, ou à celle des troubadours, pour le provençal.

Le témoignage d'Huon de Méry est loin d'être le seul à attester de la considération avec laquelle la culture lettrée de langue d'oïl pouvait à l'occasion traiter le nom de *Crestien*, de même que sa notoriété poétique. Il en va ainsi du roman *Hunbaut*¹⁹⁰. Ce texte, qui a été transmis sans nom d'auteur, n'en est pas moins pris en charge, du point de vue de l'énonciation, par un *je* qui a la particularité de se définir en dialogue avec l'identité poétique de *Crestiens de Troies* :

Ne dira nus hon que je robe
Les bons dis Crestien de Troies
Qui jeta anbesas et troies

¹⁸⁹ Nommé à plusieurs reprises dans le poème, avec son « surnom » (de Houdenc) aux v. 12, 39, 47 ou sans, aux v. 17, 33 et 40.

¹⁹⁰ *Hunbaut. Altfranzösischer Artusroman des XIII » Jahrhunderts*, éd. par Jakob Stürzinger et Hermann Breuer, Halle, Niemeyer, coll. « Gesellschaft für romanische Literatur », 1914.

Por le maistr[i]e avoir deu jeu,
Et juames por ce maint jeu (*Hunbaut*, v. 186-90)

Thomas Hinton a bien analysé le caractère polysémique du discours sur l'auteur Chrétien de Troyes dans ce passage¹⁹¹. Le texte évoque dans un premier temps Chrétien, nommé explicitement comme une autorité en matière de romans arthuriens, dans les termes de ce qu'on n'a d'autre choix que de nommer une « propriété littéraire », au regard du champ lexical du vol et du jeu qui est employé. Mais on constate par ailleurs que le discours du narrateur d'*Hunbaut* souligne, grâce à la métaphore du jeu, le caractère potentiellement fugace de la propriété et de la notoriété poétique que l'on peut acquérir dans le domaine bien précis des romans de la Table Ronde. Comme le rappelle Thomas Hinton à juste titre, *Hunbaut* se présente également comme un dépassement du modèle mis en place par Chrétien, sur le mode de la compétition et de l'affrontement :

*By juxtaposing a reference to Chrétien's textual production with the description of a gambling contest, this passage invites the audience to consider the composition of Arthurian verse narrative as a game played out between its different authors. The use of the concept of "maistrie" to characterize this relationship speaks of an ambivalence between companionship and challenge, fidelity and domination [...]. [T]he Hunbaut narrator is able to state [...] explicitly [...] both his admiration for the "bon dis" of his predecessor, and his determination to avoid following too closely his footsteps.*¹⁹²

Plus tôt dans son prologue, le narrateur présentait en effet sa matière comme étant neuve et inédite : « Ja mais ne vos erent dis vers / De nule rime qui cels sanblen » (*Hunbaut*, v. 34-35). Tout en concédant à Chrétien son statut d'*auctor* vernaculaire et d'étalon poétique, le narrateur d'*Hunbaut* relativise l'autorité du romancier champenois pour laisser libre cours à sa propre parole, neuve et anonyme.

Ce mélange de révérence et de défiance dont fait l'objet le nom de Chrétien de Troyes dans *Hunbaut* n'est pas un cas isolé. Plusieurs compositions poétiques citent ainsi

¹⁹¹ Thomas Hinton, *The Conte du Graal cycle. Chrétien de Troyes's Perceval, the Continuations, and French Arthurian Romance*, Cambridge, D. S. Brewer, coll. « Gallica », 2012, p. 163 et sq.

¹⁹² *Ibid.*, p. 163 : « En superposant un renvoi à la production textuelle de Chrétien et une description d'un jeu de hasard, le passage invite le public à envisager la composition de narrations versifiées arthuriennes comme un jeu auquel se livrent les différents auteurs appartenant à cette tradition. L'emploi du concept de *maistrie* pour définir cette relation témoigne d'une oscillation entre compagnonnage et compétition, entre fidélité et domination. Le narrateur d'*Hunbaut* est capable d'exprimer de façon explicite tout à la fois son admiration pour les « bons dis » de son prédécesseur, ainsi que sa ferme détermination à ne pas suivre de trop près le sillon tracé par ce dernier. »

le nom de cet auteur à la manière d'un *auctor*, mais pour en saper immédiatement l'aura. De telles citations tendent d'ailleurs à apparaître au sein d'œuvres qui, comme le roman d'*Hunbaut*, reprennent des trames narratives et des matières poétiques très proches de celles exploitées par Chrétien dans les romans qui lui sont associés. Au-delà des frontières de la *romania*, on songe bien sûr au *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, qui « reprend » le même matériau narratif de base que le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, tout en prenant bien soin de contester l'autorité du clerc champenois sur ce récit :

Ob von Troys meister Cristjân
disem maere hât unrecht getan,
daz mac wol zürnen Kyôt,
der uns diu rehten maere enbôt. (v. 1201-1204)¹⁹³

Par l'entremise d'une figure tierce, à savoir un dénommé *Kyot* que la critique a tenté, sans succès, de rattacher à un auteur historique¹⁹⁴, le texte de Wolfram s'applique à éroder le prestige d'un poète et de son roman, dont il cherche à proposer une version alternative. Ce faisant, il ne fait que confirmer l'aura considérable de ce Chrétien qu'il fustige.

Selon une dynamique quelque peu analogue, Gerbert, le signataire de la *Quatrième Continuation* en vers du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes¹⁹⁵ revendique la paternité de son poème sous la forme d'une véritable mise à mort du clerc champenois. Aux v. 6997-7017 de son œuvre, le continuateur de Chrétien de Troyes signale aussi bien son identité poétique que les coordonnées du début et de la fin de son poème, de sorte qu'il n'y a aucun doute quant à son désir de signer sa portion du matériau narratif plus vaste au sein duquel il s'inscrit par ailleurs¹⁹⁶. En effet, Gerbert n'est que l'un des quatre

¹⁹³ Wolfram von Eschenbach, *Parzival, Wilehalm, Titurel*, éd. par Karl Lachmann, Berlin, 1833, cité dans Colette-Anne Van Coolput, « Appendice. Références, adaptations et emprunts directs », art. cit., p. 337.

¹⁹⁴ Maurice Delbouille, « Du nouveau sur Kyot le Provençal », *Marche Romane*, vol. 3, n° 1, 1953, p. 5-24.

¹⁹⁵ Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval*, t. I et II, éd. par Mary Williams, 1922-1925 et *La Continuation de Perceval* t. III, éd. par Marguerite Oswald, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1975.

¹⁹⁶ « Si con la matere descoevre / Gerbers, qui a reprise l'œuvre, / Quant chascuns trover le laisse, / Mais or en a faite sa laisse / Gerbers, selonc le vraie estoire ; / Dieus l'en otroit force et victoire / De toute vilenie estaindre / Et qu'il puist la fin ataindre / De Percheval que il emprent, / Si com li livres li aprent / Ou la meterre en est escriptee ; / Gerbers, qui nous le traite et dite / Puis enencha que Perchevaus / Qui tant ot paines et travaus / La bone espee rasalda / Et de la Lance qui saignoit / Demanda que senefioit ; / Puis enencha le nous retrait / Gerbers, qui de son sens estrait / La rime que je vois contant » (*Quatrième Continuation*, v. 6997-7017). Sur cette question, voir Matilda Tomaryn Bruckner, « Authorial relays : Continuing Chrétien's *Conte du Graal* », dans Virginie Greene (dir.) *The Medieval Author in Medieval*

« auteurs » de ce grand ensemble narratif en vers que constituent le *Perceval* et ses diverses suites, qui ont pris à l'époque moderne le titre de *Continuations* en vers¹⁹⁷. Or sa citation de Chrétien de Troyes prend, on l'a dit, la forme d'une sorte de nécrologue en guise de justification poétique :

Ce nous dist Crestiens de Troie
Qui de Percheval comencha,
Mais la mors qui l'adevancha
Ne li laissa pas traire affin (*Continuation Gerbert*, v. 9684-9687)

Par-delà le sens littéral, cette parenthèse biographique constitue également, à bien des égards, une mise à mort de la figure d'autorité qui s'avère indispensable pour que puisse se déployer la parole nouvelle de l'auteur Gerbert. S'il y a reconnaissance d'une dette, voire volonté de faire fructifier un héritage poétique associé au clerc champenois, la construction de l'identité poétique du continuateur se fait aux dépens de celle de Chrétien. En ce sens, Gerbert n'est pas particulièrement éloigné de Wolfram dans sa manière d'estimer et d'attaquer tout à la fois l'aura poétique dont bénéficiait à l'évidence l'auteur du *Perceval*.

Ces différentes citations font partie des nombreux exemples dont la critique se sert pour illustrer la manière dont la figure de Chrétien de Troyes est très vite devenue une référence dans la composition d'œuvres narratives du XIII^e siècle. Or si elles sont relativement nombreuses, elles constituent tout de même une exception au sein d'une production arthurienne qui tend à maltraiter le nom de celui qui a pourtant contribué à façonner l'identité des romans de la Table Ronde. Divers médiévistes ont ainsi suggéré que le nom de l'auteur de la *Mule sans frein*, poème dont le principal objectif est de parodier et de dilapider l'héritage des romans arthuriens en mettant en scène des chevaliers affectés à des quêtes et des aventures totalement dérisoires, était un calque inversé du nom « Chrétien de Troyes »¹⁹⁸. « Païen de Maizières » oppose de façon assez

French Literature, op. cit., p. 13-28, repris dans *Chrétien Continued: a Study of the Conte du Graal and its Verse Continuations*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 32-85.

¹⁹⁷ Ferdinand Lot, « Les Auteurs du *Conte du Graal* », art. cit. et Thomas Hinton, *The Conte du Graal cycle*, op. cit.

¹⁹⁸ *La Mule sans frein*, éd. par Ronald Carlyle Johnston et Douglas David Roy Owen, dans *Two Old French Gawain Romances*, t. I, Édimbourg, Scottish Academic Press, 1972. Voir l'argumentaire d'Isabelle Arseneau dans « Gauvain et les métamorphoses de la merveille », art. cit., p. 93. Voir aussi Douglas David Roy Owen, « Païen de Maizières. A joke that went wrong? », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 2, 1966, p. 192-196 ou encore Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, op. cit., p. 247.

littérale le christianisme du nom de Chrétien au paganisme, ainsi que l'un des plus célèbres carrefours économiques et culturels européens du XII^e siècle, Troyes, au nom d'une localité parfaitement générique et mineure, Maizières¹⁹⁹.

D'autre part, la vogue plus sérieuse et pseudo-historiographique des romans arthuriens en prose, en s'ouvrant à la « spéculation théologique »²⁰⁰, a peut-être cru bon de se débarrasser de cette référence incommode qu'était le nom de Chrétien de Troyes. Tout en reprenant un même personnel romanesque et en reconduisant le motif-phare du clerc champenois, dont tout indique qu'il en est l'inventeur, à savoir le Graal²⁰¹, les romans en prose se placent dans le sillage d'autres autorités. L'Histoire Sainte et les Écritures deviennent, tout autant que les récits courtois du clerc champenois, le modèle livresque et poétique pour penser une nouvelle manière de raconter les aventures de personnages comme Lancelot et surtout Galaad, personnage absent des romans de Chrétien de Troyes dont la critique a abondamment souligné le caractère saint, pour ne pas dire christique²⁰². Constitué à terme en un immense cycle narratif, les romans en prose du Graal tirent leur inspiration de l'œuvre de Robert de Boron, dont ils citent d'ailleurs le nom comme une autorité²⁰³. Le *Roman de l'estoire dou Graal* de Robert ancre l'histoire du Graal dans une eschatologie chrétienne, en racontant la manière dont Joseph d'Arimatie aurait recueilli le Sang du Christ le jour de la Crucifixion, récit parfaitement absent du roman de Chrétien, dont la symbolique chrétienne a peut-être été jugée trop discrète pour les prosateurs du Graal.

Comme l'ont remarqué des générations de spécialistes, cette revendication d'une autorité plus sainte et moins suspecte d'ambivalence possède bien sûr un volet formel de grande importance, qui réside dans le choix de composer ces narrations arthuriennes en prose. Emmanuèle Baumgartner a bien résumé le phénomène selon lequel les romans arthuriens en prose seraient advenus afin de se présenter comme des œuvres qui s'éloignent des sinuosités à la fois esthétiques et épistémologiques associées aux

¹⁹⁹ Isabelle Arseneau, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille », art. cit., p. 93.

²⁰⁰ Expression employée par Jean-René Valette, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2008, p. 12.

²⁰¹ Sur cette question, nous renvoyons à l'opinion et à la synthèse de Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou l'Art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998.

²⁰² Voir par exemple Eugène Anitchkof, « Le Galaad du Lancelot-Graal et les Galaads de la Bible », *Romania*, t. LIII, n° 211, 1927, p. 388-391.

²⁰³ Patrick Moran, « Gautier Map contre Robert de Boron », dans *Lectures cycliques*, op. cit., p. 430-439.

narrations romanesques versifiées de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle²⁰⁴. Mais la médiéviste a aussi montré les limites d'une lecture qui ferait de la prose une caution suffisante, aux yeux des médiévaux, de la véracité de la nouvelle génération de romans arthuriens²⁰⁵. De fait, du point de vue précis de la question de l'auteur et de l'autorité, l'allégorisation explicitement chrétienne d'un motif du Graal et d'un univers arthurien qui, sous la plume de Chrétien, s'ouvrait à des interprétations plus équivoques, n'est pas allée sans générer quelques ambiguïtés qui se répercutent dans la « pratique de l'auteur » des romans arthuriens en prose.

La revendication de l'autorité de Gautier Map, par exemple, qui revient entre les différents épisodes narratifs du cycle, pose problème du fait qu'elle a pu être perçue par les médiévaux comme étant mensongère et ironique²⁰⁶. De plus, ces romans mettent en scène une capacité d'auto-engendrement du récit par la formule bien connue *or dist li contes* qui rappelle que, même sous sa forme allégorisée, la matière de Bretagne tire ses origines d'un univers narratif où l'autorité de l'Église et les *auctores* d'une latinité culturelle n'ont peut-être pas cours. Quoiqu'il en soit, si les romans de Chrétien de Troyes constituent une matrice narrative pour ces contreparties en prose, le nom de « Chrestien » s'y efface totalement au profit d'autres instances auctoriales.

Quoique pertinents pour mieux saisir la question de l'« autorisation » et l'« auteurisation » du genre romanesque à travers l'une des figures qui lui ont donné ses premières lettres de noblesse, ces différents exemples gravitent essentiellement autour du pôle de la production des œuvres poétiques. Or le mélange d'admiration et de défiance, voire de crispation que suscite l'identité auctoriale de Chrétien de Troyes se vérifie également du point de vue de la réception matérielle des œuvres qui lui sont associées. Le BnF fr. 794, la fameuse « copie Guiot », constitue à ce titre un observatoire de choix pour comprendre la façon dont les romans de Chrétien de Troyes ont pu être érigés en corpus auctorial. S'il n'est pas tout à fait une anomalie, le BnF fr. 794, qui rassemble la majorité des œuvres de Chrétien de Troyes en une série continue, constitue en tout cas une des manifestations les plus explicites et les plus rares d'une volonté de mettre en valeur

²⁰⁴ Emmanuèle Baumgartner, « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 5, 1998, p. 7-13.

²⁰⁵ *Idem*

²⁰⁶ Voir la synthèse de Richard Trachsler sur la question dans « Gautier Map, une vieille connaissance », art. cit.

l'identité auctoriale du poète. Or grâce, entre autres, aux travaux de Keith Bussy, on sait également qu'il s'agit d'une des copies les plus « policées » des romans de Chrétien de Troyes²⁰⁷. Il convient d'analyser de quelle manière la copie de Guiot porte la marque de son éditeur, qui a vraisemblablement tenté d'au(c)toriser, dans tous les sens du terme, la figure de Chrétien.

Le BnF fr. 794 est très vraisemblablement le manuscrit conservé où l'identité onomastique de Chrétien de Troyes est promue de la façon la plus claire pour fédérer une véritable collection auctoriale. Mais comme le signalait déjà Sylvia Huot, elle montre aussi que la figure d'auteur de Chrétien de Troyes en tant que critère classificatoire de poèmes a toujours été concurrencée par une logique générique²⁰⁸. Ainsi, comme nous l'avons indiqué en introduction²⁰⁹, les chansons attribuées à Chrétien de Troyes dans les recueils par listes de trouvères ne côtoient jamais les différents romans arthuriens dont il est l'auteur, tandis que la liste bibliographique contenue dans le *Cligés* renvoie à des œuvres qui, si elles ont existé, n'ont en tout cas jamais été transmises dans un manuscrit dont on posséderait encore la trace. Les « collections autoriales » consacrées à Chrétien de Troyes sont des collections de romans, qui ont en commun de partager une même matière et un même personnel romanesque : les Chevaliers de la Table Ronde.

Dans les manuscrits qui transcrivent les œuvres romanesques du Champenois, l'identité auctoriale de Chrétien demeure forte, puisque le poète se signale souvent dans les prologues et les épilogues de ses poèmes. En outre, il existe neuf manuscrits produits tout au long du XIII^e siècle²¹⁰ qui réunissent des duos, voire des trios de romans de l'auteur, parfois en séries continues ou partiellement continues :

²⁰⁷ Keith Busby, *Codex and Context*, op. cit., vol. 1, p. 93-108.

²⁰⁸ Sylvia Huot, *From Song to Book*, op. cit., p. 30 et sq.

²⁰⁹ Cf. *Introduction*, p. 210.

²¹⁰ Pour la description, la datation et la localisation de chacun de ces témoins, voir Terry Nixon, « Catalogue of manuscripts », loc. cit., p. 1-85.

Manuscrits contenant au moins deux poèmes attribués à Chrétien de Troyes

Cote du manuscrit	Datation	Textes contenus
Paris, BnF fr. 794	1 ^{ère} ½ XIII	EE+ LAN+CL+YV // CDG
Paris, BnF fr. 1450	1 ^{ère} ½ XIII	EE+ CDG (+C1) +CL+YV+LAN
Paris, BnF fr. 12560	½ XIII	YV+LAN // CL
Chantilly, Musée Condé 472	½ XIII	EE // YV+LAN
Princeton, UL, Garrett 125	4 ^{ème} /4 XIII	LAN+YV
Cité du Vatican, BAV, Reg. Lat. 1725	XIII/XIV	LAN+YV
Paris, BnF fr. 1420	½ XIII	EE+CL
Paris, BnF fr. 375	XIII/XIV	CL+EE
Fragments d'Annonay	1 ^{er} ¼ XIII	EE+CL+YV

Légende :

EE : Érec et Énide

CL : Gligès

LAN : Le Chevalier de la charette

YV : Le Chevalier au lion

CDG : Le Conte du Graal

C1 : La première Continuation du Conte du Graal

Les + indiquent lorsque les poèmes de Chrétien se suivent l'un l'autre

Les // indiquent lorsque les poèmes de Chrétien sont séparés par un ou plusieurs textes dans le manuscrit

Dans certains de ces recueils, plusieurs des romans de Chrétien de Troyes sont même placés aux côtés de textes qui, tels le *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, se revendiquent de leur héritage tout en le parodiant ouvertement, comme l'a illustré en détail Francis Gingras pour le cas du recueil de Chantilly, Musée Condé 472²¹¹. Il est très probable qu'au moins une des personnes ayant pris part à la chaîne de production des ouvrages qui transmettaient ses poèmes était sensible à l'identité du poète champenois, à son héritage littéraire et à l'ampleur de son aura.

²¹¹ Francis Gingras, « Décaper les vieux romans. Voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Études françaises*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 13-38. Voir aussi *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 430-444.

Un cas à part au sein de la réception manuscrite de la production romanesque de Chrétien demeure cependant le *Conte du Graal*, qui est majoritairement doté d'une tradition manuscrite autonome, et pour cause : ce roman inachevé a fait, on le sait, l'objet de diverses *Continuations* proleptiques et analeptiques, tant et si bien que sa matière narrative s'est constituée en son propre cycle romanesque, sans nécessairement intégrer de collection auctoriale individuelle dédiée à Chrétien²¹². Mais dans ce contexte, la figure de Chrétien de Troyes a toutefois pu constituer à l'occasion une sorte de sceau fédérateur dans certains manuscrits du *Conte du Graal*, puisque dans le manuscrit de Mons, le copiste a remplacé le nom d'un des continuateurs par celui de Chrétien, créant ainsi une somme romanesque attribuée à un auteur unique²¹³.

Outre ces différents cas de figure, trois manuscrits doivent nous intéresser en premier lieu du fait qu'ils collectionnent (ou collectionnaient vraisemblablement) la totalité des romans contenant une inscription auctoriale de Chrétien de Troyes. Les fragments d'Annonay étant difficiles à analyser, il ne reste véritablement que deux collections manuscrites dites « exhaustives » de l'œuvre romanesque du clerc champenois. Or ces deux collections encadrent, par l'entremise de stratégies éditoriales multiples, le sens précis que le lecteur des manuscrits doit donner à cette consécration de la figure auctoriale de Chrétien.

De telles stratégies qui témoignent de la souplesse de « l'étiquette fédératrice » qu'est Chrétien sont légion. Travaillant en partie contre les textes qu'il compile, le BnF fr. 1450 gomme la totalité ou des parties de certains des prologues des romans de Chrétien de Troyes, qu'il intercale dans le *Brut* de Wace²¹⁴. Dans ce cas, l'autorité de Chrétien de Troyes est certes respectée, et on lui attribue même le texte de la *Première Continuation*, mais il n'en demeure pas moins que le compilateur-remanieur surimpose un sens à l'œuvre de *Crestien*, à savoir celui de l'histoire des Bretons racontée par Wace. La matière romanesque et « plaisante » (pour citer une fois de plus Jean Bodel) du clerc champenois est réinscrite au sein d'une chronique de l'histoire d'Angleterre dont il est l'un des *tesmoins* (*Mais ce que Crestiens tesmogne*²¹⁵), c'est-à-dire le garant. Choissant

²¹² Cf. *supra*, introduction, p. 209.

²¹³ *Idem*

²¹⁴ *Idem*

²¹⁵ *Idem*

de gommer bon nombre des vers dans lesquels Chrétien de Troyes explore et déploie son art poétique aussi bien que son identité d'auteur, le compilateur du BnF fr. 1450 replace certaines des errances romanesques du clerc champenois dans une logique qui, si elle n'est peut-être pas entièrement historiographique, n'en demeure pas moins fermement rattachée au domaine des *veraces historiae*.²¹⁶

À l'inverse, le BnF fr. 794 n'offre pas de structure narrative surplombante qui servirait à indiquer le sens de la lecture au public du manuscrit. Mais grâce à la synthèse de Keith Busby dans *Codex and Context*, on sait désormais que le copiste du recueil, Guiot, aurait activement travaillé « contre l'esprit » de l'œuvre attribuée au Champenois telle qu'on la trouve dans d'autres témoins manuscrits. En menant une analyse serrée des variantes et des omissions propres à la copie des romans de Chrétien contenue dans le BnF fr. 794 et en les comparant aux autres versions des différents romans, Keith Busby a cherché à mettre en lumière la manière dont « *Guiot seems [...] to have had something of an adversarial relationship with Chrétien and his text*²¹⁷ ». D'après le médiéviste, les romans de Chrétien se caractériseraient par une recherche de la complexité stylistique, des images parfois tendancieuses ainsi qu'un goût pour l'équivoque morale que Guiot tente principalement de gommer : « *On a lexical level [Guiot] tones down what he seems to regard as excessively physical, or graphic*.²¹⁸ »

La démonstration de Keith Busby concernant un interventionnisme de la part de Guiot est corroborée par le fait que, dans les autres textes du recueil qui ne sont pas associés à Chrétien de Troyes, le copiste paraît appliquer une même « censure » aux passages qu'il trouve trop violents ou trop malséants pour intégrer le domaine de la représentation livresque. Il en va ainsi des variantes propres au roman d'*Athis et Profilias* dans le BnF fr. 794 : « *In l. 531, for example, he writes of Prophlias that Amors l'estraint, less violent than fiert, point, or assalt of the other manuscrits; in l. 582, he writes point de foi for de pute foi, san for sanc in l. 772, trop for toz in l. 1014, voiz for*

²¹⁶ Sur cette question, voir l'analyse de Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 419-421.

²¹⁷ Keith Busby, *Codex and Context*, *op. cit.*, vol. 1, p. 100 : « Guiot semble avoir eu un rapport plus ou moins antagonique à Chrétien et son texte ».

²¹⁸ *Ibid.*, p. 102 : « Sur un plan lexical, Guiot atténue ce qui lui semble être excessivement physique ou cru. »

noise in l. 2053, le talent for maltalent in l. 5048, and so on²¹⁹ ». À en croire le médiéviste, Guiot chercherait à atténuer les textes qu'il transcrit dans leur ensemble, pour en offrir un portrait plus tempéré et bienséant.

En revanche, peut-être doit-on nuancer les observations de Keith Busby concernant la dichotomie, voire l'antagonisme auteur-copiste qu'il propose. Dire que Guiot travaille en opposition à Chrétien de Troyes, n'est-ce pas plutôt constater que la version du BnF fr. 794 des romans associés à Chrétien de Troyes diffère de celles offertes dans les autres manuscrits, et ce sans qu'il soit nécessairement possible de remonter avec certitude à ce qu'il nomme ailleurs un *primum mobile*?²²⁰ D'autre part, il est étonnant de voir le médiéviste suggérer que Guiot a tenté d'effacer l'identité auctoriale de Chrétien²²¹. Certes, le v. 22 des autres éditions de *Cligès*, dans lequel Chrétien se nomme, est absent de la version Guiot²²². Toutefois, il faut préciser que le folio 54r, où se trouve le prologue du *Cligès* et l'épilogue du *Lancelot*, contient non moins de trois inscriptions autoriales de l'auteur, dont une est placée au v. 44 du roman de *Cligès*²²³. Le manuscrit lui-même contient dix occurrences du nom de Chrétien, qui n'est en aucun cas effacé dans le BnF fr. 794²²⁴. Contrairement au BnF fr. 1450, il transcrit les revendications à la paternité littéraire affichées par Chrétien de Troyes, et qui sont suffisamment connues pour qu'on ne fasse que les évoquer : la revendication d'une *moult bele conjointure*, la liste bibliographique du *Cligès*, la répartition des tâches poétiques entre *Chrétien* et *Godefroid de Lagny* dans le *Chevalier de la Charrette*, les prétentions à l'excellence littéraire dans le *Conte du Graal*. Partout dans son œuvre telle que présentée dans le BnF fr. 794, la figure auctoriale « Chrétien de Troyes » impose son identité onomastique.

²¹⁹ *Idem* : « À la ligne 531, par exemple, il écrit au sujet de Prophlias que *l'amour l'estraint*, ce qui est moins violent que *fiert*, *point* ou *assalt* dans les autres manuscrits ; à la ligne 582, il écrit *point de foi* au lieu de *pute foi*, *san* au lieu de *sanc* à la ligne 772, *trop* au lieu de *toz* à la ligne 1014, *voiz* au lieu de *noise* à la ligne 2053, *le talent* au lieu de *maltalent* à la ligne 5048, et ainsi de suite. »

²²⁰ Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, éd. par Keith Busby, *op. cit.*, p. LIV

²²¹ « *It may not be by coincidence that Guiot's first omission in his text of Cligès is the couplet of ll. 23-24, where Chrétien first names himself. [...] Thus is the author's voice literally suppressed by the scribe.* » *Ibid.*, p. 100: « Il n'est peut-être pas fortuit que la première omission de Guiot concernant le texte de *Cligès* soit le couplet des v. 23-24, dans lequel Chrétien se nomme pour la première fois. [...] Dans ce cas, la voix de l'auteur est littéralement étouffée par le copiste. »

²²² *Idem*

²²³ Voir l'inventaire du manuscrit dans l'annexe recherche I.

²²⁴ *Idem*

Le *codex* affiche également un souci particulièrement rare de mettre en scène son propre respect des contours stricts de l'œuvre de Chrétien de Troyes. Comme il a été relevé à de nombreuses reprises, le manuscrit est en effet l'un des seuls témoins codicologiques à signaler de façon claire les limites entre le *Conte du Graal*, roman inachevé, et le début de la *Première Continuation*, et ce alors même que le texte attribué à Chrétien de Troyes s'arrête au beau milieu de la phrase désormais connue : *Si li demande qu'ele avoit* (*Conte du Graal*, éd. Busby, v. 9234), qui est suivie d'un espace blanc et d'un *explicit* : *Explicit Percevaux li viels*.²²⁵ Autrement dit, tandis que la majorité des manuscrits du *Conte du Graal* copient le roman et sa *Continuation* sans solution de continuité, privilégiant la logique de la narration par rapport à celle de l'attribution stricte des textes²²⁶, « Guiot » agit en « philologue » (comme le remarquait déjà Bernard Cerquiglini)²²⁷ et insiste sur l'hétérogénéité génétique des deux textes. Ce faisant, il imite le cas, lui aussi bien connu de la « double autorité » du *Chevalier de la Charrette*, dont le texte proposait déjà une répartition des tâches scrupuleusement signalée entre le travail de Chrétien de Troyes et celui du mystérieux Godefroid de Lagny²²⁸. De surcroît, s'il demeure difficile d'interpréter l'épithète de *vieil* apposée à *Percevaux*, on note en tout cas qu'elle porte en elle une notion d'ancienneté qui pourrait potentiellement être porteuse d'autorité.

La copie Guiot construit et délimite les contours de l'identité poétique de l'auteur Chrétien de Troyes avec soin, alors même, très vraisemblablement, qu'il opère un sérieux travail d'édition du matériau textuel qu'il transcrit. La méthode avec laquelle un copiste-compileur comme Guiot insiste sur l'identité de Chrétien de Troyes et s'empare de la question de l'attribution, notamment pour délimiter l'œuvre de Chrétien de Troyes de celle de son continuateur, n'est pas incompatible avec son interventionnisme éditorial. En agissant ainsi, Guiot reconduit une conception morale et bienséante de l'auteur qui est

²²⁵ Alexandre Micha, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1966, p. 33. Voir également la description récente de la stratégie de Guiot dans Leah Tether, *The Continuations of Chrétien's Perceval. Content and construction, extension and ending*, Cambridge, D. S. Brewer, 2012, p. 27-28.

²²⁶ Leah Tether a cependant nuancé cette vision des choses dans *The Continuations of Chrétien's Perceval*, *op. cit.*, p. 21-56.

²²⁷ « Guiot, enfant chéri des philologues (car il fut, au vrai le premier d'entre eux). » Bernard Cerquiglini, *Éloge de la Variante*, *op. cit.*, p. 65.

²²⁸ David F. Hult, « La double autorité du *Chevalier de la charrette* », art. cit.

tout à fait en accord avec la vision de l'*auctor* en tant que caution morale. Si ce « livre d'auteur » est dédié en grande partie à la gloire poétique du Chrétien de Troyes romancier, il s'assure donc parallèlement que cette figure d'auteur puisse, autant que faire se peut, respecter les règles de la bienséance et d'une certaine forme de simplicité, voire d'humilité stylistique – de *rudesse* ? – comme l'a souligné Keith Busby.

Or il est possible que la rareté de telles entreprises éditoriales, qui célèbrent totalement Chrétien tout en le « censurant », ne soit que l'une des facettes du phénomène plus vaste qu'est la réception en clair-obscur dont a fait objet le champenois en tant que figure d'auteur. Le fait que certains de ses contemporains reconnaissent l'étendue de son aura et de son excellence poétiques tout en cherchant à la minimiser témoigne bien d'un prestige hors normes dont les manuscrits qui contiennent son œuvre ne rendent compte qu'imparfaitement. À cet égard, comme en attestent par exemple les citations implicites dont le romancier fait l'objet chez Adenet le Roi et Baudouin de Condé, peut-être l'identité poétique de Chrétien a-t-elle posé problème lorsqu'est venu le temps de la consacrer au sein de la culture livresque. « Père » de la littérature de langue d'oïl et du genre romanesque²²⁹, la figure d'auteur Chrétien de Troyes n'aurait pu être célébrée dans les livres que ponctuellement, et uniquement au prix de certains aménagements poétiques et herméneutiques. En ce sens, elle confirme à sa manière la tension observable dans bon nombre des manuscrits à collections autoriales individuelles de langue d'oïl, qui interrogent, de façon implicite ou explicite, la légitimité du geste qui consiste à construire des figures d'auteurs qui incarneraient trop clairement la spécificité générique et littéraire de la production littéraire vernaculaire, courtoise et laïque, exploratrice de l'ambivalence des liens entre la poésie, la vérité et la morale.

Pierre de Beauvais : l'autorité du latin et la « peine » du clerc-translateur

Moins « émancipée » que Chrétien de Troyes, la *persona* de « Pierre » dans les deux manuscrits de la fin du XIII^e siècle qui ont collectionné ses poèmes en des ensembles continus ou semi continus peut rappeler les figures anglo-normandes de la première moitié du XIII^e siècle. En effet, lorsqu'elle se manifeste dans le texte ou dans le

²²⁹ Et même de la littérature européenne, comme le proposait Françoise Pont-Bournez dans *Chrétien de Troyes : père de la littérature européenne*, Paris, l'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2010.

péritexte des recueils, la figure de Pierre est systématiquement subordonnée à l'autorité du latin, des *auctores* chrétiens et de l'écriture.

Si l'on se concentre sur les poèmes du grand recueil de la Clayette, par exemple, qui contient la collection la plus complète des œuvres attribuées à « Pierre », on constate qu'ils reconduisent tous une formule d'inscription auctoriale semblable, pour ne pas dire identique. Pierre s'y nomme systématiquement comme le *translateur* d'une source latine qu'il « met en roman ». Non moins de huit poèmes « signés » par l'auteur présentent Pierre de cette façon, tant et si bien que le rapport de proximité à la culture écrite latine est sans doute le principal pilier de la *persona* du poète.

La *Vie de saint Eustache*, est ainsi décrite comme la traduction d'une source illydionisienne, commandée par un ecclésiastique anonyme :

A mon seignor saint Denis prist
Sa vie Pierres qui la mist
Et trest de latin en roumanz
Tels fu li grez et li commanz
A un des seigneurs de l'Iglise
En qui bontez maint et franchise. (*Saint Eustache*, v. 43-48)

Dans un même esprit, la *Vie de saint Josse* signale le nom de Pierre en même temps qu'il décrit l'acte de traduction « selon la leitre » qui est à l'origine du poème :

Or prions tuit communement
Saint Gioces qu'i bonement
Prist Dieu que en s'amor nos tiengne
Et que par son pri li souviengne
De Perron qui selon la leitre
Seut le latin en romanz mestre (*Saint Josse*, v. 809-814)

On remarquera que, selon un mécanisme que nous avons déjà identifié dans les manuscrits anglo-normands comme dans le BnF fr. 837, la figure et l'œuvre de Pierre sont placées dans le giron de biographies de saints dès le début du recueil.

La pièce suivante de la collection, le *Bestiaire*, insiste sur la « volonté », de même que le labeur de Pierre, ce qui a certes pour effet de souligner le mérite et les élans personnels du poète dans la genèse du texte. Mais le geste de translation depuis le texte latin cautionné par une autorité, « Physiologes »²³⁰ est, une fois de plus, reconduit, tandis

²³⁰ Pierre présente ainsi le titre de l'ouvrage, le *Physiologus*, comme un nom d'*auctor*.

que la prétention à la véracité est renforcée, d'un point de vue formel, par la mise en scène du choix de la prose :

En cest livre translater de latin en romanz mist lonc travail Pierres qui
volontiers le fist et pour ce que rime se vieut afaiter de moz concueilliz
hors de verité, mist il sans rime cest livre selon le latin dou livre que
Phisiologes, un boens clers d'Athenes, traita et Jehans Crisosthonius
enchoisi en les natures des bestes et des oisiaus.(fol. 22r)²³¹

La *Translation et les miracles de saint Jacques* inclut une inscription auctoriale plus prolixe sur le contexte de l'auteur (fol. 42r), puisque Pierre y nomme ses protecteurs, de même que la date de composition de son texte. Cependant, le geste de translation demeure encore une fois au cœur de la genèse du poème :

Et Pierres, par le commandement la contesse Yollent, mist en romanz cest
livre. As .m. anz et .ii. cenx et .xii. de l'incarnation Nostre Seingneur, hu
reignement Phelippe le poissant vesques de Biauvés en qui citez cist livres
fu escriz, qui doit estre chier tenuz, fu translatez de latin en romanz.²³²

Par ailleurs, la *Chronique du Pseudo-Turpin* renvoie, tout comme la *Vie de saint Eustache* avant elle dans le manuscrit, à une source textuelle latine prise à l'abbaye de Saint-Denis. Simplement, Pierre insiste également sur son travail de recherche et d'estuïde :

[...] a tant cherchié livres mon seigneur Saint Denise Pierres, qui l'a mis de
latin en romans, par grant estuïde, comant et par quel achoison
[Charlemeinne] ala outre mer devant la voie d'Espaigne (*Pseudo-Turpin*
(*Prol.*, éd. Walpole, l. 7-10).

La *Mappemonde* combine elle aussi la mise en scène du labeur du poète et le rappel de la source, associée à l'auctor Solin²³³ :

Penez s'est tant et entremis
Pierres qu'il a dou latin mis
En romanz et descrit le monde,
Si come il siest a la reonde,
Ainsi con Solins le retrait,
Uns livres dont il a estrait,
Et d'autres, le sens clerement. (*Mappemonde*, v. 5-11)

²³¹ *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais. Version courte*, éd. par Guy René Mermier, *op. cit.*, p. 59.

²³² Max L. Berkey, « The *Liber Sancti Jacobi*... », art. cit., p. 101.

²³³ Sur l'influence du grammairien Solin et autres *auctores* dans le poème, Voir Annie Angremy, « La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais », art. cit., p. 319.

Déjà cité parce qu'il contient une référence « bibliographique » à un, voire deux autres textes de Pierre, les *Trois Marie* s'appesantit davantage encore sur le labeur personnel de l'auteur. Mais le latin demeure la source à laquelle Pierre s'abreuve pour composer ses textes et, par conséquent, fonder son autorité :

Pierres qui fist de Charlemene
Et mist ou [mont] descrire paine,
S'est tant penez et entremis
Qu'en romanz a dou latin mis, (*Trois Maries*, v. 1-4)²³⁴

Même les compositions plus brèves et édifiantes, qui s'apparentent au sermon ou au *dit* présentent la prise de parole de l'auteur comme étant consubstantielle à une parole latine et autorisée préexistante. C'est le cas des *Trois séjours de l'homme*, qui se place explicitement dans le giron de saint Augustin et du latin :

Seur ce, pour clers, pour lais a Pierres
En romanz torné le latin
Ses diz selonc saint Augustin. (*Trois séjours*, v. 106-108)

Parmi les inscriptions autoriales que conserve le manuscrit et que les lacunes n'ont pas fait disparaître²³⁵, celle de l'*Olympiade* est la seule à décrire un modèle textuel qui ne soit pas explicitement latin :

Et pour ce que biens [fait] a oïr et a savoir, l'a Pierres, estrait des
croniques, un livre qui parole de tous les reneors qui rené ont de ci a ore
par les regnes du monde.²³⁶

On constate donc, dans un premier temps, que dans huit textes sur neuf, le livre latin et les vies de saints demeurent la principale garantie de l'expression poétique de Pierre. De plus, la langue latine est toujours associée à l'acte de se nommer, de sorte que l'identité onomastique de l'auteur est entrelacée à ce qu'on serait tenté de présenter comme une « subordination » au latin comme langue d'autorité.

²³⁴ Cité dans Annie Angremy, « La Mappemonde de Pierre de Beauvais », art. cit., p. 336.

²³⁵ L'une de ces inscriptions autoriales était contenue dans la *Mappemonde*, l'autre dans la *Diète du corps et de l'âme*. Dans ce second poème, contenu dans le BnF fr. 834, Pierre se revendique, comme dans les *Trois séjours de l'homme*, de l'autorité du latin et de saint Augustin lorsqu'il se nomme dans le texte : « Pierres qui bonement vodroit / Que toute choise alast a droit / Et que chascuns tens s'atornast, / Que toz li maus a bien tornast, / C'est tant penez et entremis / Qu'en romans a dou latin mis / Cest livre, por veoir la force / Du sens qui gist desous l'escorce : / C'est, soubz la lettre du latin, / Selonc les diz saint Augustin ; / Comment on se doit dieter » (*Diète*, v. 1-11).

²³⁶ Max L. Berkey, « Pierre de Beauvais' *Olympiade*... », art. cit., p. 510.

On peut d'ailleurs rappeler que cette « subordination » possède également des résonances poétiques et génériques. En effet, bien que Pierre utilise constamment le terme de *romanz* pour désigner sa langue, il n'associe pas cette dernière au genre romanesque, que ce soit pour critiquer les fables d'Arthur ou se revendiquer de l'héritage potentiellement problématique de la poésie de langue d'oïl, qu'incarnait par exemple à son époque (le début du XIII^e siècle) Chrétien de Troyes. Composée de textes hagiographiques, historiques, édifiants ou encyclopédiques, l'œuvre de Pierre dans le grand recueil de la Clayette (tout comme dans le BnF fr. 834) propose de fait un contenu poétique qui ne s'écarte pas des modèles textuels latins et religieux, condamnant à l'occasion les sinuosités du vers et délaissant plus généralement l'expression lyrique courtoise et romanesque plus caractéristique d'une culture profane ou laïque.

Certes, ce passage en revue a également jeté la lumière sur les sources institutionnelles ou politiques plus actuelles (du point de vue de la date de composition présumée des textes, c'est-à-dire les années 1210, et non de celui de leur transcription dans le recueil, soit l'année 1300) de l'autorité du poète, de même que sur la part d'ostentation personnelle qui caractérise certaines des inscriptions autoriales de Pierre. L'évêque de Beauvais, au même titre que la « comtesse Yollent » et l'abbaye de Saint-Denis sont autant d'incarnations du lien entre l'autorité de Pierre et celle d'un pouvoir qui lui est contemporain et qui peut s'apparenter à l'aristocratie soit religieuse, soit laïque et féminine du Beauvaisis, ou encore à la monarchie française, implicitement mise en valeur par les références à Saint-Denis. Les références croissantes au « travail » et à la « peine » de Pierre, par ailleurs, suggèrent que l'œuvre de translation suppose une implication supplémentaire et personnelle, qu'il s'agit de faire reconnaître²³⁷.

L'épilogue de la *Mappemonde*, aujourd'hui absent du grand recueil de la Clayette, confère une attention plus grande au travail dont Pierre est le responsable. Pour ce faire, il compare le geste de composition poétique de ce texte de type encyclopédique à celui qui consiste à étendre une nappe, relayant ainsi à sa manière l'analogie célèbre entre texte et tissu²³⁸ :

²³⁷ Comme l'a d'ailleurs démontré Francis Gingras au sujet d'autres « translateurs » de la littérature de langue d'oïl. Voir « Roman et translation », dans *Le Bâtard conquérant*, *op. cit.*, p. 119-158, et notamment les p. 127-134.

²³⁸ Romaine Wolf-Bonvin, *Textus*, *op. cit.*

Si doit cist livres a touz plere,
 Que durement fet a amer.
 Qui par son non le veu nomer
 Apeler le puet Mapemonde :
 [Ce] est tout droit la nape du monde
 Que Pierres vous a estendue,
 Por ce qu'ele soit entendue.
 Portrés i est et estendus
 Li mondes, qu'il soit entendus,
 Par Perron, des clers et des lais.
 A tant se veut des ores mes
 De trouver targier et retrere,
 Car pou voit qui vueille ben fere :
 Povre sont mes li guerredon,
 Courtes les cours, petit li don. (*Mappemonde*, v. 940-954)

La fin de l'extrait dramatise également l'apport personnel de l'auteur en inscrivant la fiction d'un poète menacé par la précarité financière. Attendue chez un personnage de jongleur ou de ménestrel telle que Rutebeuf, cette référence à la pauvreté de Pierre peut donner l'impression de jurer avec l'image du clerc-translateur agissant sous la protection de puissants religieux bâtie dans ses autres poèmes. Elle rappelle en tout cas que l'allégeance affichée et systématique à la langue latine, quoique particulièrement marquée dans la collection auctoriale de Pierre, n'est pas nécessairement incompatible avec les appels à la reconnaissance – financière, notamment – de la contribution personnelle du translateur de langue d'oïl.

Au regard d'autres collections autoriales qui procèdent à d'audacieuses déconstructions du lien entre auteur, autorité, latin et littérature de langue romane, les textes attribués à Pierre dans les manuscrits qui le mettent à l'honneur paraissent donc fonder majoritairement leur aura rhétorique sur un lien de continuité entre le roman (la langue) et le latin qu'incarne l'auteur-translateur. Toutefois, même lorsqu'elle est ainsi encadrée par une langue d'autorité et par une série de sources livresques préexistantes, la parole et la langue de l'auteur nommé « Pierre » donnent également à voir le contexte de composition des œuvres dans ce qu'il peut avoir de local, d'actuel, de singulier et de personnel.

D'un point de vue chronologique, le grand recueil de La Clayette doit servir à rappeler une fois de plus le caractère non-linéaire de l'évolution du traitement de la figure d'auteur dans nos manuscrits. En effet, si l'œuvre de l'auteur se laisse bien dater au début

du XIII^e siècle, le manuscrit BnF nouv. acq. fr. 13521, tout comme le BnF fr. 834 date de l'année 1300. Ces collections auctoriales illustrent peut-être une mouvance « conservatrice » dans la production des manuscrits, mais ils n'en démontrent pas moins la relative vitalité éditoriale, au début du XIV^e siècle, d'une figure de poète qui affiche ainsi une grande allégeance aux modèles latins et religieux d'autorité.

« Philippe » dans le BnF fr. 1588, entre langue dépouillée et langue nonsensique

En contraste avec les œuvres associées à « Pierre », la collection de poèmes rattachées plus ou moins fermement au nom de « Philippe » de Remi ou de Beaumanoir dans le BnF fr. 1588, elle aussi constituée vers 1300, offre quant à elle l'exemple d'un recueil qui met en scène une figure d'auteur cherchant activement des sources nouvelles, étrangères au latin ou à la culture écrite, pour poser les assises de son autorité de poète de langue d'oïl. Ce projet prend la forme d'une collection auctoriale d'une assez grande diversité générique, formelle et thématique. Parmi les quatre pièces signées du recueil, on dénombre deux textes qui se désignent comme des *roumans* (*La Manekine*, *Jean et Blonde*), mais aussi un *Salut d'amour*, ainsi qu'un *conte de Fole largece* qui, d'un point de vue moderne au moins, semble osciller entre l'*exemplum* humoristique et le fabliau à visée édifiante. Plus généralement, le manuscrit intègre aussi des compositions poétiques anonymes qui, telles les *Fatras* et les *Oiseuses*, exploitent les complexités d'une expression poétique qui combine paradoxalement des règles formelles très strictes et une quête volontaire du non-sens linguistique. On esquissera justement ici la manière dont cette diversité générique et formelle peut être interprétée comme une sorte de remise en question variablement expérimentale par les concepteurs du recueil du lien entre auteur, langue, genres, formes poétiques et vérité que pouvait synthétiser la notion d'*auctor*.

Le poème d'ouverture du recueil, *La Manekine*, construit dans un premier temps une figure auctoriale qui cherche ostensiblement à bâtir son autorité en dehors des sentiers battus de l'*auctoritas* cléricale et latine. Philippe se revendique d'emblée d'une langue dépouillée, conçue en décalage avec la culture davantage sophistiquée des clercs :

Et se je ne sai leonime
Merveillier ne s'en doit [on] mie ;
Car molt petit sai de clergie,
Mais onques mais rime ne fis ;

Mais ore m'en sui entremis,
Pour chou que vraie est la matere
Dont je voel ceste rime fere,
N'il est mie drois c'on se taise
De ramembrer cose qui plaise. (*Manekine*, v. 30-38)

David Joseph Wrisley rappelle que ce passage « *reads as an early advertisement of the potential excess in all artful narrations*²³⁹ ». Ce discours peut aussi rappeler celui que Gautier de Coinci (lui-même héritier de saint Jérôme) tenait, dans les *Miracles Notre Dame*, sur les bienfaits d'une expression simple mais vraie contre les artifices de la poésie des *auctores* latins et païens²⁴⁰.

En outre, on peut insister sur le fait que le narrateur interprète à dessein le verbe « plaire » comme étant l'opposé de la sophistication linguistique. Le fait de plaire au public est également associé à la véracité de la *matere* contée. Si le prologue se présente bien sous les atours charmeurs du *roumans* (« Phelippes de Remi ditier / Veut un romans, u delitier, / Se porront tuit cil qui l'orront », *Manekine*, v. 1-3), il dissipe toute ambiguïté potentielle quant à la nature de la séduction dont il s'agit. Tel qu'il cherche à se mettre en scène, Philippe se dépeint comme le rimeur d'une matière dont le caractère agréable provient du fait qu'elle est à la fois vraie et dépouillée.

Or ce passage est capital dans l'économie du manuscrit, puisqu'il se situe en début de recueil, et sert donc à poser les assises de l'identité et de l'autorité de Philippe dans le roman et, au-delà, dans l'ensemble de la collection auctorale. Comme on vient de le voir, la *persona* de l'auteur-narrateur repose sur une prétention à incarner une alternative à une autorité qui tirerait sa source d'une familiarité avec la culture des clercs. Si Philippe se présente comme un novice dans l'univers des lettres, il n'en affirme pas moins son désir de s'approprier ce qu'il présente comme étant *son* œuvre.

L'usage particulièrement insistant des pronoms de la première personne du singulier atteste de cette volonté du *je* énonciateur de bien prendre les rênes non

²³⁹ David Joseph Wrisley, *Hagiographic devotion and christian historical verse narrative in thirteenth-century romance: Philippe de Remi's Roman de la Manekine*, PhD, Princeton University, 1997, p. 125 : « se laisse lire comme un avertissement précoce des excès que peut potentiellement engendrer toute narration sophistiquée ».

²⁴⁰ « Mais sains Jeroimes fait savoir, / Et bien le dit l'autoriteiz, / Que symplement la veritez / Vaut milz a dire rudement / Que biau mentir et soutilement. » (*MND*, II, Pr. 1, v. 58-62). Sur cette question et le lien à saint Jérôme, cf. *supra*, chapitre 2, p. 365-366 et chapitre 6, p. 551.

seulement de l'énonciation, mais de l'activité de *rimoier* qui lui garantit une originalité poétique. Dans le prologue, situé entre les v. 1 et 48, on relève ainsi huit occurrences du pronom personnel *je* ou de ses variantes *j'* et *jou*²⁴¹. La forme *moi* revient une fois, *me* deux fois, *mon* une fois, *ma* une fois et *m'* une fois²⁴². Cette surreprésentation du *je*-énonciateur correspond à l'évidence à un désir de s'approprier le texte. En effet, après avoir décrit le roman comme « Ce conte que je met en rime » (v. 29), le narrateur insiste, quelques vers plus loin, sur le fait que son conte « par moi est en rime mis » (v. 42). Au vers 22, il évoque « la matere de mon roumans », sans véritablement se placer, comme des générations de romanciers, d'hagiographes et de poètes avant lui, sous l'autorité d'une quelconque source latine. Certes, des formulations abstraites telles qu'*Or dist li contes* (v. 1069, 2457 et 3997) et *Si com je sui lisans* (v. 8520) ponctueront la narration plus tard dans le texte ; mais elles ne remettent pas en question la manière dont les remarques liminaires du roman font du *je* du poète-énonciateur, identifié à « Phelippes », la seule caution de la véracité du texte.

Peut-être pour compenser le fait que l'auteur revendique de façon aussi claire la paternité de *son* roman en se débarrassant des attributs attendus de l'univers clérical et livresque, peut-être, la matière de *La Manekine* se révèle plus proche de l'hagiographie que de la fiction romanesque, comme l'a déjà analysé en détail David Joseph Wrisley²⁴³. Bien sûr, la critique a surtout insisté sur le fait que le roman est peut-être avant tout connu pour le motif central et trouble qui en constitue la matrice narrative : un roi hongrois de « jadis », épouse la fille du roi d'Arménie. Ensemble, ils ont une fille, qu'ils nomment Joïe. À la mort de la reine, le roi se laisse convaincre qu'il doit épouser sa fille qui, pour échapper à cette union incestueuse, se coupe la main. Furieux, le roi envoie sa propre fille au bûcher ; mais, pris de pitié face à la jeune fille, les sénéchaux la laissent s'enfuir.

²⁴¹ « Que *je* commans » (v. 21) ; « Pour çou leur requier *jou* qu'il [n']oent / Ce conte que *je* met en rime / Et se *je* ne sai leonime » (v. 28-30) ; « Dont *je* voel ceste rime fere » (v. 36) ; « Desor voel *jou* a Dieu prier » (v. 39) ; « Ce conte que *j'*ai ci empris » (v. 41) ; « Si droit com *je* porrai lignier », (v. 48). Nous soulignons

²⁴² « Poi *me* plaisent » (v. 20) ; « La matere de *mon* roumans » (v. 22) ; « Mais ore *m'*en sui entremis » (v. 34) ; « Que il me doinst bien definir » (v. 40) ; « Et par *moi* est en rime mis » (v. 42) ; « Se n'est pur *ma* rime alongier » (v. 47). Nous soulignons.

²⁴³ David Joseph Wrisley, *Hagiographic devotion and christian historical verse narrative*, op. cit.

Or, malgré cette matrice narrative pour le moins violente, sur laquelle plane l'ombre mythique de l'inceste²⁴⁴, il convient de rappeler que l'héroïne principale du roman, Joïe, se caractérise par ailleurs par sa piété indéfectible. À la manière de sainte Élysabel de Hongrie, dont elle partage le lieu de naissance, Joïe est avant tout un modèle de perfection qui subit avec abnégation les assauts extérieurs de son père concupiscent, puis de sa belle-mère jalouse. Si *la Manekine* représente bel et bien des personnages qui entretiennent un rapport trouble à la vérité et à la morale, ceux-ci sont clairement dépeints comme les ennemis de la protagoniste qui, pour sa part, a l'apparence d'une sainte.

En effet, Joïe bénéficie abondamment, dans le roman, de l'aide miraculeuse d'un Dieu dont les nombreuses interventions culminent dans la conclusion hagiographique du récit. À la fin du roman, la main tranchée de Joïe réapparaît dans le ventre d'un poisson, dont l'existence est révélée par Dieu au pape, à Rome, qui vient de réconcilier le père de Joïe et sa fille. Le Créateur annonce ainsi au souverain pontife, Urbain, l'existence de ce *grant poisson*, de même qu'il lui ordonne de changer l'animal en une relique :

« Urbain, dist la vois, or entans.
Et ne soies pas alentans
De faire le Jhesu commant.
Il vous mande que maintenant
Que vous avrés fait le service,
Que vous issiés de ceste yglize.
Puis soit vostre voie tornee
A la fontaine ou fu trouvee
La mains dont Dix cele a garie
Qui maint jour a esté marie.
Quant a la fontaine venrés.
Dedans .I. grant poisson verrés.
Faites le prendre et retenir
Et après devant vous ouvrir :
Vous trouverés en sa mulete
En la guise d'un gant pourtrete
Le liu ou la mais a esté
Par maint yver, par maint esté
Lueques a la Virge Marie
Gardee la main de s'amie.
Bien en devés grant joie faire.
Car molt i a biau saintuaire » (*Manekine*, v. 7587-7608)

²⁴⁴ Karin Ueltschi, *La Main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2010.

Ainsi, tout en étant un personnage de *rouman*, Joïe se trouve placée dans le giron d'un miraculeux chrétien qui change l'histoire trouble de la « main tranchée » en un *saintuaire*.

Certes, on peut nuancer ces propos en rappelant que le récit romanesque est précisément engendré par l'ablation de la main, et que la plaie de Joïe est tout à la fois le rappel du désir incestueux et problématique de son père et le véritable moteur de la narration. La résolution hagiographique de l'histoire, qui correspond au moment où la main de Joïe est ressoudée et où le père demande pardon à sa fille, est également signe de mise à mort du roman. Même si on peut parler de « roman hagiographique » mettant en scène une figure de sainte, on aurait sans doute tort d'aplanir trop promptement, par ailleurs, les ambivalences sur lesquelles repose la narration de la *Manekine*, ainsi que la vérité qu'il raconte, et dont Philippe est le principal garant.

Les autres poèmes du BnF fr. 1588 continueront pour leur part à bâtir la *persona* d'un poète affranchi des sources latines qui cautionne seul la véracité de son propos. *Jean et Blonde* s'ouvre par exemple sur le seul témoignage du *je*-narrateur, qui prend en charge l'énonciation d'un proverbe dont l'autorité repose alors sur le seul fait que c'est « je » qui le prononce :

Je retrai qu'il avient a main :
Qui honeur cace honeur ataint,
Et ki a peu bee a peu vient. (*Jean et Blonde*, v. 1-3)

En fin de roman, l'inscription auctoriale de « Phelippe de Remi » ne viendra pas remédier à cette absence de source autorisée et/ou latine. Elle insistera plutôt sur le travail de l'auteur, selon une formulation qui laisse percevoir, comme dans la *Manekine*, une filiation avec Gautier de Coinci :

Pour chou n'obliërai ge mie
Que je ne vous pri et requier
Que vous voelliés a Dieu prier
Que Phelippe de Remi gart
Et de paradis li doinst part.
Car ce fu cil qui s'enlima
Tant que il ce conte trouva.
Ci faut de Jehan et de Blonde (*Ibid.*, v. 6252-6259)

Tout comme les deux romans qui ouvrent le recueil, le *Salut d'amour* est lui aussi une émanation du seul témoignage de Philippe : « Phelippes de Biaumanoir dit / Et tiemoigne que biau voir dit... » (*Salut d'amour*, v. 1-2). Il en va de même pour l'autre pièce signée du recueil, le *Conte de folle largesse*, un récit bref qui ne se présente pas autrement que comme le conte de « Phelippes » (« Phelippes son conte commence », *Folle largesse*, v. 46), et qui prétend participer à l'instruction morale de ses lecteurs-auditeurs.

Par ailleurs, l'organisation plus générale du manuscrit passe de la construction d'une parole d'apparence vraie et simple, garantie de surcroît par un nom propre, à un discours anonyme et « nonsensique ». En effet, alors que la *Manekine* expose une matière vraie et se termine sur un discours divin qui propose la quasi-béatification de l'héroïne, le reste du manuscrit explore à deux reprises (fol. 109v-110v et 113v-114r) des formes poétiques qui se décrivent comme étant *oiseuses* (*Oiseuses*, v. 75) ou *fatrasiques*, et dont plus aucune figure auctoriale n'est la garante.

L'analogie avec l'exemple de Watriquet de Couvin peut s'avérer être utile ici, lorsqu'on se souvient que les *Fatras* se voyaient attribuer tout à la fois au Couvinois et à une figure du nom de Raimondin, qui allégorisait très probablement le discours de démence qu'imitait cette forme poétique²⁴⁵. Raimondin permettait ainsi de personnifier la face « folle » du discours de sagesse incarnée par l'auteur-personnage de Watriquet dans le reste du *codex* BnF fr. 14968. Il semble bien que, dans le BnF fr. 1588, *Oiseuses* et *Fatras* fonctionnent elles aussi comme la face inversée de textes comme la *Manekine*. Le texte d'ouverture du recueil se présentait en effet comme un poème signé, mais également comme un discours simple, dépouillé, éloigné des sinuosités des rimes léonines et, de ce fait même, vrai. Les *Oiseuses* et les *Fatras* placent quant à eux à quête de la sophistication formelle au cœur de leur propos. Le discours qu'ils produisent, du fait qu'il est absurde, confère à l'outil linguistique une équivocité et une opacité, bien plus qu'il ne contribue à construire une vérité intelligible. En outre, la parole « nonsensique » pose la question de sa source, du fait que, bien que la forme du *Fatras* se fonde vraisemblablement sur la farcissure de fragments de chansons lyriques préexistantes²⁴⁶, elle n'est prise en charge ni cautionnée par aucune figure d'auteur – ancienne ou

²⁴⁵ Cf. *supra*, chapitre 8.

²⁴⁶ Yolanda Plumley, *The Art of Grafted Song*, *op. cit.*, p. 135 et *sq.*

moderne – dans le texte ou dans le péritexte du manuscrit²⁴⁷. Sans constituer la clé ni le *telos* du recueil, peut-être ces poèmes nonsensiques et anonymes peuvent-ils être interprétés comme des sortes de contrepoints à un type d'autorité dépouillée, « moderne » et personnelle que le *codex* BnF fr. 1588 échaffaude, par ailleurs, en la *persona* de « Philippe ».

Gautier le Leu et l'autorité du fabliau

Dans la petite œuvre de Gautier le Leu du manuscrit de Nottingham, la réflexion sur l'autorité et la vérité au sein de la production littéraire en langue d'oïl au regard du modèle porté par les *auctores* prend un tour agressif et vulgaire. Elle prend la forme d'une dramatisation des mécanismes de légitimation du genre du fabliau et de la figure de Gautier de Leu, dont la prétention à la véracité est pensée dans un dialogue critique des *auctores*, mais aussi de la production poétique courtoise de langue d'oïl. L'œuvre de Gautier semble donc être caractérisé par un mouvement de remise en question totale des traditions poétiques et littéraires qui le précèdent, qu'elles soient latines ou romanes.

Paradoxalement, la pièce attribuable à « Gautier Li Leus » (*Du Con*, v. 1) qui illustre le mieux toute l'étendue de la culture du poète et la déploie pour mieux la renverser, à savoir *Du Con*, est absente du manuscrit de Nottingham. À cause de la nature lacunaire du *codex*, il ne faut pas écarter trop vite l'hypothèse selon laquelle *Du Con* aurait pu s'y trouver à l'origine. Cette hésitation matérielle peut donc inciter à revenir un temps sur le contenu de ce poème hautement corrosif à l'endroit des *auctores* et de la poésie romane.

Dans un premier temps, le texte joue avec les attentes de son lectorat et paraît proposer une sorte de symbiose heureuse entre culture des autorités latines et culture vernaculaire. Les *auctor* (*Du Con*, v. 10) sont par exemple invoqués dès le début du poème pour mieux donner du poids et une aura de véracité au propos de l'auteur-

²⁴⁷ Le programme iconographique ne remédie pas à cet anonymat. Au fol. 109v, une miniature de 11 UR présente une situation d'énonciation mettant en scène un personnage, à gauche, qui parle avec trois autres individus, situés à droite de l'image. Aucun des personnages n'est identifié par un quelconque péritexte, et aucun d'entre eux ne possède un habit ou des attributs qui permettraient de les identifier aux personnages d'énonciateurs représentés dans les enluminures des pièces du recueil contenant une inscription auctoriale de Philippe. Au fol. 133v, la *Fatrasie* est introduite par une représentation de femme-poisson.

narrateur, en accord avec l'usage le plus traditionnel des autorités latines. Les vers d'ouverture du texte invitent ainsi à prendre garde à ne pas placer son œuvre au mauvais endroit. Par l'entremise d'un jeu de mots sur son surnom, le Leu, Gautier signale explicitement que sa parole porte sur les assises et les visées de sa propre identité auctoriale, dont il semble un temps vouloir présenter la meilleure partie :

Gautiers Li Leus dit a devise
Que l'en ne doit en nule guise
En malvais leu mestre son oevre.
Cil est molt fox qui la descuevre
As orz vilains et as cuivers
Que les coraiges ont envers ;
Quar un malvais, qui que s'en plaigne,
Empire molt une conpaigne,
S'amende molt par un pseudome.
Ce diënt li auctor de Rome. (*Du Con*, v. 1-10)

Sage et proverbiale, l'exhortation à faire attention au « leu » où l'on s'exprime rappelle en outre le prologue du *Conte du Graal*, cité directement dans le poème (« De Parceval, de Sagremor », v. 49), qui faisait lui-même écho à la parabole évangélique du semeur. Glosant sur son identité poétique, « Gautier » peut donc donner l'impression, dans cet extrait, de tenter de conjuguer de façon harmonieuse la langue et la culture latines, tout en se plaçant dans le giron d'un auteur de romans, Chrétien de Troyes.

Mais sans doute la consignation des *auctores* à une culture et surtout à un espace géographique romains et étrangers à ceux du narrateur constitue-t-elle une mise à distance, qui annonce, de fait, le retournement auquel le poème procède au vers suivant :

Mais ge n'en sai chanter ne lire
Ne les malvais des bons eslire, (*Du Con*, v. 11-12)

Il est probable que l'emploi du terme « lire », associé au verbe « chanter », désigne l'activité de récitation à voix haute, et non la simple capacité à déchiffrer les signes inscrits sur le parchemin. Mais il demeure qu'une telle remarque a pour effet de créer un contraste entre le monde des lettres et des lettrés, symbolisé par les *auctores*, et un narrateur qui met au jour, à la manière d'un Philippe de Remi ou d'un Gautier de Coinci, la faible étendue de son savoir en ce domaine. L'ignorance du poète semble cependant concerner en premier lieu la sphère morale ; son aveu de faiblesse vient en effet contredire les sages conseils de prudence des premiers vers. Bien que ce soit « Gautier Li

Leus » qui dise « a devise » de choisir avec précaution son auditoire ou son lectorat, le narrateur explique qu'il ne dispose en aucun cas des outils herméneutiques nécessaires pour distinguer les bons individus des mauvais, voire le bien du mal. Ce faisant, il annule donc l'impression de sagesse et d'orthodoxie par rapport aux anciens qui semblait être suscitée au début du poème.

Même sans une telle stratégie, toute tentative de faire autorité est fortement compromise par la matière du *Con* qui, comme son titre l'indique, traite en détail du sexe féminin, changé en outil de subversion. Le texte met cependant en valeur l'érudition de l'auteur en invoquant les traits distinctifs du savoir clérical, qu'il renvoie dos-à-dos avec les « grands titres » de la poésie de langue d'oïl laïque, et ce dans l'unique but de les supplanter tous par une expression poétique ouvertement grivoise. Le con est en effet présenté comme un « baron » (*Ibid.*, v. 62) plus « larges et poissanz » (*Ibid.*, v. 63) que d'illustres personnages de l'histoire antique (« Cesaires », v. 64 ; « Costentins », v. 65 ; « Alixandres li grizois », v. 66). Les hauts faits du sexe féminin surpassent en originalité et en valeur ceux accomplis par les grands noms de la littérature arthurienne, des romans d'antiquité, des chansons de geste les plus connues, mais également des rois-poètes de l'Ancien Testament, comme en témoigne une énumération d'œuvres et d'hommes illustres qui fait clairement office d'anti-bibliographie :

Seignor, assez avez oï
De Salemon et de Davi
Qui tant furent saige par us ;
S'avez oï du roi Artus,
De Parceval, de Sagremor,
De Caraduel qui but au cor,
De monsignor Gavain le saige,
Et de Dodinel le sauvaige
Qui mist le cerf au pié baucent ;
S'avez oï du roi Priant,
Du preu Hector et d'Achillés
Qui tant furent d'armes engrés ;
S'avez oï assez sovent
De Richier et de Floevent,
Et de Rolant et d'Olivier,
Et de Turpin et de Gaifier,
Et des huevres au roi Charlon,
Mais ainc n'oïstes du baron

Qui plus est larges et poissanz
Ne fu Cesaires ne Croissanz
Ne Costentins li riches rois,
Ne Alixandres li grizois ;
Ne tuit cil que ge vos ai dit,
Qui tant furent preu et eslit,
Ne furent onques tant douté. (*Du Con*, v. 45-69).

En outre, comme l'explique le poème, le con dispose également d'un pouvoir sur les hommes qui repose sur une fine connaissance des arts libéraux :

Si set il molt d'astronomi
Et de grammaire et de logique
D'aritmaire et de rectorique,
Si set des esteles le cors,
Et si fait bien par argument
D'un home tot le son conmant.
Tant le pormaine par son art
Qu'il le fait tenir por musart. (*Du Con*, v. 154-162)

La puissance pratiquement sans bornes dont bénéficie le « baron » du poème rappelle celle, égalisatrice et incontestable que représente, dans d'autres manuscrits à sections auctoriales, la mort. À la manière de sa contrepartie sérieuse et funèbre, le con sert ici d'outil pour relativiser le prestige, le pouvoir et l'autorité des représentants traditionnels du savoir et de la connaissance, tout comme il permet de remettre en question toute tentative de monumentaliser la poésie romane, désignée par des personnages comme *Rolant et Olivier*. Les hommes et les œuvres illustres issus de l'Antiquité et de la tradition narrative vernaculaire sont parfaitement désacralisées par cette association incongrue à la sphère érotique, voire obscène opérée par le poème. De plus, la *persona* de son auteur, Gautier le Leu est fermement associée à cette démarche qui consiste à mêler avec ironie le monde des *auctores* et de la poésie romane à celui, grivois, du fabliau.

Qu'il s'agisse d'un choix délibéré de la part des concepteurs du recueil ou bien d'une conséquence de contingences contextuelles et matérielles (le copiste ne disposait pas du texte, le poème était transcrit sur des feuillets aujourd'hui absents, etc.), *Du Con* n'est pas intégré au corpus des poèmes de Gautier le Leu dans le manuscrit de Nottingham. Il n'en demeure pas moins qu'une large part de la conception de l'autorité véhiculée par cette pièce se laisse identifier dans l'œuvre du poète construite dans le *codex*. Nous avons noté plus tôt la conception souple, voire volontairement désinvolte de

l'auctorialité déployée dans les fragments de discours bibliographique de la section auctoriale du recueil. Ignorant ouvertement les principes de la chronologie ou de l'exhaustivité, la bibliographie de Gautier tel qu'elle est esquissée et restituée dans le *codex* a également la particularité de mettre à l'honneur un auteur de fabliaux qui revendique, dans le titre même de ses poèmes, son penchant pour l'obscénité. Prise dans son contexte plus large, la liste bibliographique qui ouvre les *Deus vilains*, suscite ainsi à dessein des effets de contraste entre le discours bibliographique et autorisé, dont elle reproduit la forme, et un contenu obscène. Au survol des œuvres de Gautier suit en effet une référence à l'écriture qui en dit long sur la dissonance que la narration cherche à générer :

Gautiers qui fist *De Connebert*
Et *Del sot chevalier Robiert*,
Nos aconté d'une aventure
Qu'il a fait metre en escriture,
Qu'il avint deus vilains de Rasce
Qui s'en alevent en Tierasce. (*Deus vilains*, v. 1-6)

Non seulement Gautier tente-t-il de « faire œuvre » en énumérant quelques-unes de ses productions, mais il revendique aussi clairement son rapport à un univers scripturaire qui demeure, à son époque, celui de l'autorité et de la vérité. Tout le problème vient alors de l'impression d'inadéquation par rapport à cet univers qu'engendrent aussi bien un titre tel que « De Connebert », terme que Gautier emploie comme une sorte de personnification du con, que la matière même du récit mis « en escriture », à savoir l'histoire de « deus vilains ». L'intrigue du fabliau, qui tourne principalement autour des conséquences scatologiques d'un quiproquo selon lequel un des vilains prend le *cul* d'une femme pour son visage, ne contribue en rien à conjurer l'effet de renversement des codes et des valeurs suscité par le prologue. C'est donc avec clairvoyance et malice que le texte imite, dans ses premiers vers, l'énonciation bibliographique pour mieux la contaminer avec une œuvre aux accents pornographiques, focalisée sur les individus les plus bas de la société médiévale, à savoir les vilains dont la parole hante plusieurs des collections autoriales de notre corpus (Londres, BL, Cotton Nero A.V., BnF fr. 794, BnF fr. 25566 et Arsenal 3142).

Plus généralement, on constate que l'ensemble des poèmes transcrits dans le recueil de Gautier invoquent avec insistance les codes de l'autorité, et ce dans la perspective de les mettre à mal. L'un des deux textes mentionnés dans le prologue des *Deus vilains*, à savoir le *Sot chevalier* explore ainsi d'autres facettes du processus d'autorisation de « Li Leus » (*Sot chevalier*, v. 4), dont tout semble indiquer qu'il est ambivalent, pour ne pas dire parfaitement ironique :

Puisque je me vuel apoier
A conter ne a fabloier,
Je vous doi bien faire savoir,
Se *Li Leus* a tant de savoir
C'on doive autorissier ses dis
D'une aventure qui jadis
Avint en la terre d'Ardane... (*Sot chevalier*, v. 1-7)

Le fait que le prologue insiste sur la nécessité d'« autorissier » les dits de Gautier (identifié ici par son surnom) en raison de son savoir, plaçant dès lors l'auteur dans la position d'un *auctor* dont la respectabilité sert de garantie à l'« aventure » qui est sur le point d'être contée. Mais de la même manière que dans le poème, absent du recueil, intitulé *Du con*, le langage de l'autorité et de la respectabilité est déployé pour mieux être réorienté vers la quête d'un savoir somme toute assez éloigné de celui relayé par la culture classique des *auctores*.

Le poème du *Sot chevalier* pourrait être décrit comme le récit d'une quête de la connaissance d'un « vavator » (*Sot chevalier*, v. 12), défini dans la situation initiale par sa « sotie » (*Ibid.*, v. 31). Mais le type d'ignorance du chevalier que le narrateur cherche à illustrer est avant tout sexuel et il est évoqué en des termes plutôt crus :

Car sotie l'ot [le chevalier] si deciut
C'onques n'avoit a feme giut,
Ne ne savoit que cons estoit ;
Non poruec li vis lis estoit. (*Sot chevalier*, v. 31-34).

Ces considérations sur les propriétés et les fonctions du con et du vit, ainsi que sur le savoir qu'il faut acquérir à leur sujet rentrent directement en dialogue avec le « savoir » (*Ibid.*, v. 4) de *Li Leus* auquel le prologue fait référence. Si l'autorité de Gautier sert de caution épistémologique au poème, elle n'en est donc pas moins employée d'une façon qui s'apparente à un renversement ludique des formes sérieuses de la science.

Cette interprétation tendancieuse et distanciée à la vérité et à ses modes de production se perçoit également dans la mise en scène du rapport aux sources. Là encore, Gautier le Leu se plaît à jouer avec la façon dont se conçoit l'autorité d'un récit. On trouve par exemple une référence à une source dans l'*Aventure d'Ardane*, au moment où le sot chevalier, qui a rencontré une dame, s'extrait de l'état d'ignorance dans lequel il se trouvait en début de poème. Le narrateur ne semble pas vouloir assumer seul la description détaillée de l'acte sexuel qu'il offre à son public :

Il ne fu mie bellurés
Qu'il n'ait tant contemont erciet
Qu'il a au plus lonc aderciet ;
Si a tant boté et empoint
Que li cosse est venue a point,
Et qui li sos fist se besogne
Si con li fabliaus nos tesmogne,
Plus de deus fois en un randon ; (*L'aventure d'Ardane*, v. 246-253)

Deux éléments causent l'étonnement dans cet usage d'un « témoin » pour authentifier la narration.

D'une part, il est remarquable de constater que ce soit « li fabliaus » qui « tesmogne » de la scène, là où la convention historiographique, hagiographique et même romanesque appelait traditionnellement un renvoi à l'*estoire*, au *livre* voire au *conte*. Le choix de faire reposer l'authenticité des événements sur une appellation générique qui porte en elle un rapport à la fable et à la brièveté (fabliau), et qui est associée à des productions poétiques dont le propos rejoint celui de l'*Aventure d'Ardane* confère un caractère autotélique et risible à ce renvoi à la source. D'un modèle textuel ou narratif autorisé et monumental tel que l'histoire conservée dans un livre, on passe à un fabliau qui ne renvoie plus qu'à l'autorité de sa propre tradition générique et formelle. Le second facteur d'étonnement vient du fait, déjà remarqué et remarquable dans d'autres sections du poème, que les mécanismes d'autorisation soient mis en branle pour légitimer le détour par la grivoiserie la plus explicite.

Cette irrévérence par rapport aux sources livresques se laissait aussi observer dans le récit de la genèse du fabliau des *Deus vilains*, raconté à la fin du poème :

Saciés de fit que Li Goulius
Le raconta en tamains lius

A Saint Amant et a Marcienes.
 Un bachelers de Valenciennes,
 Qui avoit esté ens el leu,
 Le raconta Gautier Le Leu
 Et il mist le fabel en rime.
 Dix en a fait, ves ci l'onsime. (*Deus vilains*, v. 167-174)

Avant même de se poser la question de l'identité de ce « Li Goulius » (v. 167) qui est le propagateur originel du récit, on peut déjà constater que le passage met en place un récit des origines qui jure, encore une fois, avec ceux de l'historiographie, de l'hagiographie et même des premiers romans. À la source, souvent ancienne, bénéficiant de l'autorité de l'écrit ou de la forme livresque, se substitue un récit de bouche à oreille ancré dans une temporalité récente et dans un espace géographique identifiable et sans doute relativement proche de celui du narrateur (Saint-Amant, Marchiennes et Valenciennes). La chaîne des narrateurs ayant transmis le récit jusqu'à Gautier pose également question. En premier lieu, le poète dit tenir son histoire d'un « bachelers de Valenciennes » (*Ibid.*, v. 170), c'est-à-dire d'un individu anonyme, que son statut social de bachelier tend à associer à la jeunesse et à l'inexpérience.

Quant au *Goulius*, malgré les spéculations des chercheurs qui ont voulu y voir une figure de jongleur²⁴⁸, voire une référence à Golias²⁴⁹, Luciano Rossi rappelle à juste titre qu'il s'agit d'un des deux protagonistes de l'histoire qui est le premier divulgateur du récit²⁵⁰. Ce récit à la matière si peu noble (un *quiproquo* grivois), justement, prend comme dans le *Sot chevalier* la forme d'un simple « fabel » sur lequel Gautier le Leu appose alors sa signature à titre de rimeur. Cette série d'éléments qui précèdent le surgissement du nom de l'auteur a pour effet de souligner l'aspect quelque peu dérisoire de l'activité poétique de l'auteur.

C'est d'ailleurs ce même sentiment de dérision que suscite dans son ensemble la collection auctoriale consacrée à Gautier telle qu'elle est constituée dans le manuscrit de Nottingham. Ce « cahier d'auteur » présente une œuvre aux dimensions réduites, qui se présente avant toute chose comme une collection de fabliaux extrêmement grivois. Avec

²⁴⁸ Charles Livingston (éd.), *Le Jongleur...*, *op. cit.*, p. 199-206.

²⁴⁹ Voir par exemple les remarques de Laura Kendrick, « Comedy », dans Peter Brown (dir.), *A Companion to Chaucer*, Oxford, Blackwell, « Blackwell companions to literature and culture », 2002, p. 96-97.

²⁵⁰ Luciano Rossi, « Tout en étant incontournable, le NRCF est-il vraiment irréprochable ? », dans Olivier Collet, Fanny Maillet et Richard Trachsler (dir.), *L'Étude des fabliaux après le NRCF*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 216.

six (potentiellement sept) occurrences sur sept pièces conservées, il y a bien volonté minimale de changer, dans l'espace du recueil, le nom de Gautier en la figure d'autorité textuelle à laquelle il aspire lui-même. Mais le contenu de ses poèmes ternit sérieusement l'aura de respectabilité que l'exercice de mise en livre confère habituellement à une figure auctoriale. Ainsi le nom propre de *Connebert* ou bien le nom commun que celui-ci désigne, à savoir le *con*, semblent servir de fil rouge à ce corpus auctorial qui accumule les discours, les scènes et les récits scabreux. Tout comme dans le poème *Du Con*, qui n'est pourtant pas inclus dans le manuscrit, la sexualité et le sexe (féminins, mais aussi masculins) semblent mis en dialogue avec les codes de la culture universitaire et littéraire latine, avec ses modes de production de la vérité dans le but de provoquer une sorte de contamination parodique, voire tout simplement d'effondrement de l'autorité.

En outre, comme en ont débattu des générations de médiévistes, l'obscénité propre au fabliau, dont l'œuvre de Gautier le Leu est l'emblème, fonctionne également comme une critique des idéaux, des valeurs et de l'esthétique de la courtoisie²⁵¹. Par sa manière de substituer l'expression sublimée du désir amoureux par une représentation crue et obscène de la sexualité, l'univers du fabliau paraît subvertir les codes de la *fin' amor* et de la poésie courtoise. Il se construit également en décalage avec l'héroïsme aristocratique des héros de chanson de geste et de romans. Ces remarques, qui sont plus que connues, doivent servir à rappeler ici le fait que, tout en remettant en question l'*auctoritas* latine, l'œuvre de Gautier s'applique donc à démolir toute tentative de faire valoir une sorte de tradition romane alternative.

La seule pièce qui se dérobe partiellement à la logique destructrice du petit cahier d'auteur consacré à Gautier est qualifiée de proverbe par son auteur, et non pas de fabliau. Intitulée *De Dieu et dou pesceour*, elle a la particularité de se situer au temps de l'Évangile et ses protagonistes ne sont nuls autres que Jésus et ses apôtres. Affamés, ces

²⁵¹ Nous citerons simplement ici les principaux acteurs de ce débat bien connu : Joseph Bédier, *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire*, Paris, Émile Bouillon, 1893 ; Per Nykrog, *Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1957 ; Philippe Ménard, *Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, op. cit. ; Keith Busby, « Courtly literature and the fabliaux: some instances of parody », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 102, 1986, p. 67-87. Pour des synthèses plus récentes et une orientation bibliographique, voir Klaus Grubmüller, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen, Max Niemeyer, 2006, p. 55-56 et Isabelle Delage-Béland, *Ni fable ni estoire. Les fictions mitoyennes et la troisième voie du fabliau*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2017.

derniers sollicitent la générosité d'un pêcheur afin que celui-ci leur offre quelques poissons pour se nourrir. Le pêcheur reste sourd aux requêtes de Judas, de saint Pierre, puis de Dieu lui-même, sous prétexte que le monde est injuste et que le mal y triomphe. Un cavalier noir et hideux arrive alors, et se présente : il s'agit de la Mort. Le pêcheur s'empresse alors de lui promettre tous les poissons du monde, tandis qu'il révèle son nom : Envie. La Mort dit à ce dernier qu'il règnera partout sur la terre, mais qu'il n'ira jamais au paradis, tandis que Dieu n'obtient pas de pitance, ce qui cause en lui une immense lassitude.

Avec cette pièce, la section auctoriale consacrée à Gautier le Leu se voit conférer une signification morale et métaphysique supplémentaire, qui transcende la simple dérision des codes l'*auctoritas* latine et de ceux de la courtoisie. En effet, quoique teinté d'un esprit de désillusion, voire de cynisme, le *proverbe* de Gautier n'en véhicule pas moins un discours très clair sur la nécessité de confesser ses péchés face à l'imminence de la mort, porté par le personnage d'Envie :

Mais [cil qui font les grans peciés] pecent sor esperance
D'avoir a le mort repentance ;
Mais cil est fos qui tant atent
Qu'il n'ot ne ne voit ne n'entent. (*Dieu et le pêcheur*, v. 137-140)

Ce *proverbe* servirait donc à énoncer le message sérieux et moral caché derrière la posture irrévérencieuse face aux *auctores* et même à la littérature courtoise véhiculée par les autres poèmes de la collection auctoriale de Gautier le Leu : dans l'ici-bas d'un monde sclérosé par la faute et la faillite des hommes, la monumentalisation des auteurs, de la littérature et des discours de vérité dont ils sont censés être les garants ne sont que bien peu de choses face à la finitude de l'existence humaine et à l'impératif de se préparer à la justice divine. Autrement dit, en refusant de changer pleinement Gautier en *auctor*, c'est-à-dire en garant de l'excellence poétique et morale d'une collectivité donnée, en dynamitant par ailleurs l'aura et le prestige des anciens *auctores*, la collection auctoriale de Gautier le Leu laisserait le lectorat seul face à Dieu et à la crainte de la mort, avec comme seule certitude le fait qu'il faille, au plus vite et humblement, préparer sa pénitence dans l'espoir de recevoir la Grâce. Malgré des différences de ton, de dimensions et de point de vue, la collection auctoriale de Gautier tiendrait donc un

discours moralisateur analogue à ceux contenus dans plusieurs des manuscrits que nous avons analysés jusqu'à présent.

L'œuvre « syncrétique » et minimaliste de Jacques de Baisieux

Tout en affichant des similitudes (notamment de par sa petite taille) avec le corpus auctorial de Gautier le Leu, la série de poèmes contenant les inscriptions onomastiques de Jacques de Baisieux ne reconduit pas avec la même systématité le ton vindicatif et « destructeur » qu'affiche, à longueur de fabliaux, l'auteur de *Connebert*. Comme nous le verrons, ce n'est que dans la *Vescie au prestre* que Jacques attaque avec une virulence comparable à celle de Gautier les notions d'auteur, d'autorité, ainsi que le prestige de la culture livresque au sein d'un fabliau critique de l'hypocrisie des frères mendiants. Du reste, la figure auctoriale de Jacques est généralement présentée comme l'emblème d'une sorte de « syncrétisme poétique » qui consacre, en le refaçonnant l'héritage romanesque et courtois pour mieux le canaliser vers une parole didactique et moralisatrice.

D'emblée, il faut cependant concéder que le premier poème de la section, *Des trois chevaliers et del chainse*, vient quelque peu contredire cette affirmation, puisque l'auteur y est présenté comme un narrateur qui expose, sans les résoudre, les ambiguïtés d'une tradition romanesque courtoise qu'il s'amuse à contourner, voire à détourner. Ce bref récit qui raconte essentiellement la dévotion d'un chevalier pour une dame mariée s'ouvre sur une description quelque peu dissonante, au regard de la tradition des romans de chevalerie, de la *gentis dame* qui sera au cœur du triangle amoureux de l'histoire :

Ilh avint c'une gentis dame –
N'avoit plus bele en un roïame,
Ne plus large ne plus cortoise...
Contesse n'estoit ne duchoise,
Mais ele estoit de haut parage. (*Trois chevaliers*, v. 19-23)

Malgré le fait que l'auteur-narrateur garantisse le « haut parage » du personnage, il insiste sciemment sur le fait qu'elle ne possède aucun des titres nobiliaires – comtesse, duchesse et, implicitement, reine – que l'on serait habituellement en droit d'attendre pour une dame de son rang dans un tel récit. S'il vante la courtoisie de son personnage, le texte cultive donc à tout le moins un flou au sujet de l'identité de cette femme qui ne peut être

placé avec exactitude, par un nom ou par une fonction, au sein de la hiérarchie féodale traditionnelle.

Comme pour mieux souligner l'effet potentiellement déconcertant de ce portrait, le récit enchaîne d'ailleurs avec la description du mari dont la personnalité est dépeinte, elle aussi, dans les termes négatifs d'un manque :

Prise l'avoit par mariage
Uns bachelers de bon affaire.
Laient avoit moult grant repaire
De chevalers, car riches ere,
Cortois et larges despendere.
Il n'estoit mie tornoyeres,
Mais ilh estoit bons herbergieres (*Ibid.*, v. 24-30)

Tout aussi peu identifiable à une fonction aristocratique précise que sa femme, ce *bachelor* se révèle manquer de l'un des traits définitoires essentiels de la définition du bachelier d'armes telle que développée dans l'œuvre de Baudouin de Condé dans le même manuscrit. En effet, dans le *Conte du bachelier*, le *tornoiemens* (*Bachelier*, v. 283) est présenté par Baudouin comme le moyen que le jeune chevalier doit employer pour prouver et forger sa prouesse. Par conséquent, il est difficile de ne pas remarquer la dissonance entre le bachelier idéal de Baudouin et le *bachelers de bon affaire* de Jacques qui, bien que généreux, ne goûte pas le maniement des armes propres à son rang. Sous l'apparence du haut personnage aristocratique, cet individu anonyme pourrait même se révéler être un avatar de marchand certes riche, mais dépourvu de la vaillance nécessaire pour être un véritable chevalier.

Après avoir ainsi jeté à dessein un voile d'opacité sur l'identité et la valeur de ses personnages, l'auteur-narrateur livre un récit qui reprend les codes de l'amour courtois pour mieux en souligner le caractère scandaleux. Le récit se déroule comme suit : un jour, trois chevaliers valeureux mais sans le sou rendent visite à la dame et lui promettent allégeance et amour. Sceptique devant leurs avances, la dame leur dit qu'elle offrira son cœur à celui qui osera se battre pour elle à un tournoi, vêtu d'un seul *chainse* pour toute armure. Un seul des trois compagnons accepte ce défi et remporte, au péril de sa vie et de son corps lacéré par les attaques contre lesquelles il n'a aucune protection, le tournoi, de même que l'amour de la dame. Bien qu'heureuse pour les deux amants, la résolution du récit est également dépeinte du point de vue de la malséance qu'entraîne cette situation de

triangle amoureux. Ainsi, la dame décide de revêtir la chasuble maculée du sang de son amant et de s'afficher ainsi au repas du soir tenu par son mari. L'assemblée réunie pour le repas, de même que les gardes et l'époux de la dame constatent tous avec étonnement et tristesse la réalité de l'adultère dont le *chainse* est le symbole :

Il sevent bien trestot cesti
Ke ses sires ne porsuit armes.
Trestot pleurent a chaudes larmes
Por ce que hors del sens le quident.
Cant on mangié, sa sale vuident,
Es gardiens vont esbanoier.
La dame al chance reploier
Et al regarder met s'entente.
Mult en fu a son seigneur ente,
Mais ilh ne fist semblant ne chiere ;
On ne l'en vit müer manière,
Ne mains parler ne mais taisir. (*Ibid.*, v. 362-373)

Jouant de la démultiplication des points de vue, la narration superpose le regard fasciné de la dame à celui, incommodé et larmoyant, de l'assemblée, auquel s'ajoute la tristesse du mari qui ne laisse toutefois rien paraître de son désarroi. L'héroïsme du chevalier et l'amour qu'il porte à sa maîtresse n'est donc pas le seul spectacle qu'offre ce petit récit de triangle courtois. Jacques insiste tout autant sur l'impuissance symbolique de l'époux dont le visage impénétrable contraste avec son marasme personnel que sur les regards émerveillés et compatissants de son entourage.

Loin de résoudre clairement l'illisibilité de son récit et d'offrir une morale univoque au poème, Jacques s'inscrit dans le texte essentiellement pour s'en remettre au jugement du public dans un épilogue où il demande à une autre assemblée, à savoir celle constituée de ses lecteurs/auditeurs, de désigner le personnage le plus méritant de l'histoire :

Or prie Jakes de Basiu
As chevaliers et as puceles,
As dames et as damoiseles
Et as chevaliers ensiment,
K'il facht loial jugement
Liqueis d'iaz fist plus grant emprise :
U chil qui sa vie avoit mise
En aventure aimant sa dame
U dele ki honte ne blame

Ne cremi tant ke lui irer ;
Por s'amoir s'ala atirer
Del chainse si c'ai dit deseure.
Jugiés droit k'Amurs vos honeure. (*Chainse*, v. 374-386)

Ici, « Jakes de Basiu » ne se dépeint donc pas en personnage moralisateur, en *auctor* qui offrirait et garantirait à son public la vérité unique de son texte. Au contraire, il n'est que le médiateur d'une discussion de casuistique amoureuse qu'il a introduite au préalable sous la forme d'un récit qui explore le potentiel scandaleux des codes de la courtoisie et de la chevalerie.

À l'inverse, les poèmes ouvertement religieux et moraux tels que le *Dit de l'espée* et l'*Ave Maria* sont plus univoques dans leur propos et leurs visées. Semblable à la « manière » des poèmes de Baudouin de Condé qui étaient conservés dans le même recueil (fol. 73v-96v), le *Dit de l'Épée* extrait les enseignements allégoriques moraux à partir des différentes parties de l'épée (manche, *pumel*, lame, etc.). Jacques se signale dans le poète comme celui qui déchiffre la *senefiance* (*Espee*, v. 223) cachée derrière l'apparence matérielle de l'arme du chevalier. Destinés à *toz princes* (*Ibid.*, v. 225), les conseils de l'auteur n'ont plus l'ambigüité du *Chevalier del chainse*. Ils énoncent clairement et distinctement les valeurs christiques et chevaleresques qui doivent gouverner la vie du bachelier. Semblable, lui aussi, à la poésie de Baudouin de Condé (ce que l'auteur semble même avouer lui-même²⁵²), l'*Ave Maria* de Jacques exploite les potentialités poétiques de la glose des cinq lettres de *Maria* sous la forme d'une prière à la première personne du singulier. Parlant au nom d'une humanité pécheresse, Jacques *chastie*, à force de métaphores agricoles et financières, un public appelé à se rencontrer dans le *je* universel de l'auteur.

Un autre poème moral et allégorique, le *fief d'Amour*, enfin, intéresse du fait qu'il contient l'une des seules références intertextuelles explicites de la collection. On y voit en effet l'auteur mettre en scène son rapport aux sources et, plus précisément, au roman arthurien. Le texte s'ouvre tout d'abord sur un portrait de l'auteur « au travail », qui présente sa quête de « matere » moins comme une activité de consultation des livres que comme une exploration géographique

²⁵² « Plusor sor l'*Ave Maria* / Ont fait biaz dis, car il i a / Matere por toz biens retraire » (*Ave Maria*, v.1-3).

Jakes de Baisiu a mainte terre
Cherchié a por matere querre
De quoi puïst faire biaz dis,
Car plus est ses cuers esbaudis
Cant il a matere trovee
Ki bone ne soit et esprovee,
De coi peuïst biaz dis retraire (*Fief d'amour*, v. 1-7)

Comme on le verra plus loin lorsqu'on analysera la *Vescie du prêtre*, Jacques est un personnage auctorial qui affiche une certaine méfiance vis-à-vis de l'univers livresque, clérical et ecclésiastique. Il n'est donc pas tout à fait étonnant que, tout en suggérant que sa recherche de matériau narratif se fait dans le monde plutôt que dans les manuscrits, Jacques privilégie les références intertextuelles profanes et laïques. En effet, dans ce poème qui porte sur les différents fiefs (terrestre et céleste) de l'amour, l'auteur appuie son propos par l'entremise de l'exemple de Lancelot, là où, dans un poème semblable, un auteur tel que Pierre de Beauvais s'en remettait à la parole de saint Augustin.

La référence se situe au moment où le narrateur met en garde son auditoire contre l'impatience en amour, qui peut se manifester avec la dame comme avec Dieu :

Mais ilh sont une gens deserte
Ki vuelent colhir ains qu'il sement.
S'en encoupent Amurs et blament
Et dient k'en vain ont servi ;
Mais Amurs n'a pas desservi,
Ke de li se voient plaignant :
En aucunes riens sont faignant
Si qu'il ne sont pas meritable.
Par un chevalier de la table
Le roi Artus le puis prover,
Par Lancelot qui esprover
Se sout as tornois et as guerres.
Le pris avoit par totes terres ;
En la cort roi Artus n'avoit
Un chevalier qui tant savoit
D'armes ne plus powist pener.
Si ne le vot Diex amener
K'ilh le graal powist ataindre,
Car aucune defaute estaindre
Covient un pau de sa proëche.
Aussi chil qui dist qu'Amurs blece

Ne seit qu'il dist, le cuer a nice :
Amurs paie solonc service. (*Ibid.*, v. 306-328)

Comme l'a jadis relevé Patrick A. Thomas, on retrouve ici la trame du *Lancelot* en prose, auquel Jacques renvoie très certainement²⁵³. L'extrait s'inscrit donc dans cette vaste tradition des réécritures allégoriques et chrétiennes de l'histoire du Graal. L'objet devient ici le symbole d'une miséricorde dont Lancelot, malgré sa prouesse chevaleresque, n'était pas digne. Invoqué dans le cadre d'une composition allégorique sur l'amour divin, cette référence à Lancelot confère donc au récit arthurien la fonction de caution épistémologique pour le discours édifiant et religieux du narrateur (« Par un chevalier de la table / le roi Artus le puis *prover* ». Tout comme il s'agit d'une tentative d'allégoriser un héritage romanesque problématique (le récit des amours adultères entre Lancelot et Guenièvre est « récupéré » moralement), il s'agit également d'une confirmation d'un certain statut pour le roman arthurien, qui peut ici servir à édifier le public sur un domaine religieux. Cet usage moral du patrimoine romanesque ressort d'autant plus qu'elle n'est concurrencée par aucune référence érudite autre qu'une mention de Pâris et Hélène dans le *Chevalier del Chainse* (v. 322-323). Non seulement Jacques se détourne-t-il de l'univers des *auctores* et du latin pour appuyer ses propos, mais il préfère en outre renvoyer à une tradition romane et romanesque. Cependant, tout en « autorisant » ainsi le roman, l'auteur insiste avant tout sur l'enseignement allégorique et religieux que contiendrait la poésie de langue d'oïl dont il se revendique. Sa *persona* auctoriale et son œuvre telles qu'elles se manifestent dans le manuscrit synthétisent cette négociation permanente qui semble avoir eu lieu entre le désir d'imprégner d'un héritage romanesque l'autorité sur laquelle il prétend fonder son discours et celui de rendre le roman (la langue et le genre) apte à incarner l'autorité et la vérité.

Du reste, on ne saurait oublier que ces tentatives de légitimation du roman dans le discours de l'auteur demeurent subliminales et prennent place au sein d'une œuvre plus que minimaliste. En effet, parce qu'elle demeure extrêmement petite, l'œuvre de Jacques de Baisieux se pense d'abord et avant tout, semble-t-il, comme une alternative à l'aspect le plus monumental de la culture du livre et de l'écrit. En ce sens, les architectes du manuscrit de Turin ne cherchaient donc pas nécessairement à faire de Jacques un nouvel

²⁵³ Patrick A. Thomas (éd.), *L'œuvre de Jacques de Baisieux*, op. cit., p. 38-39.

auctor, un ambassadeur livresque de la langue d'oïl et de son patrimoine poétique, mais plutôt à s'écarter de ce type de rapport au livre. De fait, cette hypothèse se vérifie bien dans le poème le plus abrasif de la collection de Jacques de Baisieux, à savoir la *Vesise du prêtre*.

Analysé par Francis Gingras et plus récemment par Isabelle Delage-Béland²⁵⁴, le fabliau de la *Vescie au prestre* a pu être décrit comme un texte qui s'amuse « des équivoques du langage et du rapport problématique entre le discours et la réalité²⁵⁵ », ainsi que comme une mise en garde de l'hypocrisie des Jacobins concernant leur vœu de pauvreté. Tout en reprenant ces conclusions, la présente démonstration se concentrera plus précisément sur la manière dont ce poème offre une critique acerbe et ironique de la culture des livres et des *auctores* dont les frères mineurs sont présentés comme l'emblème dans le poème, et dont la figure de Jacques de Baisieux est le reflet inversé. En ce sens, la *Vescie au prestre* rappelle de façon beaucoup plus nette le ton ludique et ironique qui caractérise certains des poèmes dans les collections auctoriales de Rutebeuf, d'Adam de la Halle, d'Adenet le Roi, de Baudouin de Condé, de Gautier le Leu ou de Watriquet de Couvin.

Dès les seuils du texte, l'auteur-narrateur se présente comme le garant d'un récit qui se caractérise aussi bien par sa véracité que par son affranchissement d'un modèle qui serait livresque ou latin. Les premiers vers du poème sont relativement connus :

En lieu de fable vos dirai
Un voir, ensi k'oï dire ai,
D'un prestre ki astoit manans
Deleis Anwiers. [...] (*Vescie*, v. 1-4)

Comme dans un certain nombre de poèmes que nous avons analysés tout au long de notre étude (parmi lesquels *Le dit des héraults* de Baudouin de Condé et *Les trois Chanoinesses de Cologne* de Watriquet de Couvin, notamment), l'intérêt de la matière, de même que son authenticité reposent ici sur la reconduction d'une anecdote survenue dans un contexte géographique et chronologique que l'on imagine être proche de celui du

²⁵⁴ Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai : les réalismes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge », dans Bernabé Wesley et Claudia Bouliane (dir.), *Cahier Remix. Numéro spécial : Repenser le réalisme*, Montréal, 2018 [En ligne] URL : <http://oic.uqam.ca/fr/print/64369> Consulté le 3 mars 2020 ; Isabelle Delage-Béland, *Ni fable ni estoire*, op. cit., p. 365 et sq.

²⁵⁵ Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai », art. cit.

narrateur. La fin du poème ne dit pas autre chose, puisqu'elle se place en situation de dette non plus du latin, mais du *thiois* :

Jakes de Baisiu, sans dotance,
L'a de tiex en romanç rimee
Por la trufe, qu'il a amee. (*Ibid.*, v. 317-319)

Si l'on ne peut décider du sens exact à conférer à ce vers concernant la source du poème, le texte fait très vraisemblablement référence à un récit thiois transmis oralement, et dont « Jakes de Baisiu » serait une sorte de translateur. Comme chez Gautier le Leu, l'anecdote en langue vernaculaire flamande colportée oralement fait alors office de source et de caution du poème, en lieu et place du *livre* latin qui fondait la parole des premiers auteurs de langue d'oïl. La stratégie n'est bien entendu pas unique à Jacques de Baisieux, et elle confirme surtout une des mouvances que nous constatons dans nos recueils, qui consiste à contester le rapport hiérarchisé entre langue vernaculaire et latin pour tenter de repenser l'autorité épistémologique du français à travers le prisme d'une figure auctoriale s'exprimant dans des genres littéraires donnés.

En complément à ces remarques inscrites dans les seuils de la *Vescie au prestre*, la diégèse même du poème procède quant à elle à une mise en abyme explicite de l'affrontement entre deux rapports alternatifs à l'autorité des livres et de l'écriture. Ce qui est mis en scène dans le récit, ce ne sont pas uniquement les potentialités trompeuses de la langue, comme plusieurs critiques l'ont déjà souligné. C'est aussi le pouvoir dangereux des livres, ainsi que le type de figure auctoriale qui en émane, et que Jacques associe aux frères mineurs et qu'il semble vouloir remettre en cause, voire même remplacer.

De fait, la narration offre très vite une première mise en abyme de l'écriture et d'une certaine représentation de la notion d'auteur implicitement valorisée par l'auteur-narrateur. Le récit raconte ainsi comment un prêtre à l'article de la mort choisit de léguer tous ses biens, et ce en rédigeant un testament dédié aux nécessiteux de son entourage. Tout comme la *Vie de sainte Élysabel*, de Rutebeuf, mettait en scène la pratique documentaire des enquêteurs chargés d'authentifier par écrit le récit de la vie de la sainte²⁵⁶, le texte s'applique ici à dramatiser, au sein de la diégèse, les mécanismes de légitimation de l'écriture testamentaire :

²⁵⁶ Cf. *supra*, chapitre 6.

Jowel, cossin, pot ne escame,
Cuete, tuelle, neiz une nape,
Brebis, moutons, bués, ne sa chape
Ne li remaint que tot ne donne ;
Et nome chasconne persone
A cui ilh vuet c'on doinst ses choses.
Discovertes, non pas closes,
Lettres saeler et escrire
En fist que ne le vos puis dire
Plus briément quant que il avoit. (*Ibid.*, v. 26-35)

Ainsi mise en abyme, la composition et l'authentification du testament se laisse interpréter non seulement comme un reflet passager de la figure de l'auteur-narrateur Jacques de Baisieux, qui se manifeste d'ailleurs au v. 34, mais bien comme le prétexte d'une définition générale de l'auteur et du type d'écrit dont cette figure peut être la garante. Autrement dit, ce passage use d'une métaphore documentaire et juridique pour fournir un commentaire sur les notions d'auteur, d'écriture et d'authenticité, ainsi que sur ce qui devrait constituer la finalité de l'écriture.

En effet, à la fin du XIII^e siècle, époque de la composition du poème et de la constitution du manuscrit, le testament est une des manières qu'a un être humain individuel, défini par ses avoirs mobiliers, de devenir l'auteur, le garant d'un document écrit, censé littéralement représenter sa personne et sa volonté et assurer le transfert de ces biens à des tiers²⁵⁷. Or cet « écrit d'auteur » particulier que constitue le testament est valorisé, mais aussi encadré moralement dans le texte de deux manières. D'une part, la narration insiste sur la noblesse des intentions du prêtre, qui lègue avec générosité ses possessions à son entourage et à la collectivité. À la théorie de l'auteur se mêle donc une théorie morale et religieuse plus vaste, fondée sur la charité et le dévouement de l'individu particulier à la collectivité. Si le prêtre est un avatar de l'auteur et son testament une métaphore de l'écriture, ces deux éléments emblématisent donc de façon conjointe ce qui doit être la fin première de toute écriture, à savoir un *legs* moral destiné à la communauté des chrétiens.

²⁵⁷ Sur le testament médiéval, et sur les liens qui unissent par ailleurs le testament notarié réel aux manifestations littéraires du testament, voir Kouky Fianu et Francis Gingras, « Laisser, donner, ordonner, le testament du notaire et celui du poète. Enquête sur la performativité d'une forme juridique », *Memini*, vol. 16, 2012, p. 9-27.

À un niveau plus proprement théologique, on peut même songer au fait que le testament du prêtre fonctionne comme une sorte d'annonce du fameux livre de vie de la représentation médiévale et chrétienne²⁵⁸. En tant qu'écrit certes terrestre et individuel, mais destiné *in fine* à la collectivité et aux bonnes œuvres, le testament annonce en effet l'écrit divin dans lequel la vie et les œuvres de chaque croyant sont amenées à figurer au lendemain de leur mort. Offerts au regard de Dieu et de tous, cette vie et cette œuvre personnelles ne sont dès lors valables et valorisées que si elles affichent une conformité avec les idéaux collectifs et transcendants du christianisme. Sur le mode de la prescription imagée, le texte présente ainsi l'écrit testamentaire comme une occasion de se détourner de l'intérêt personnel pour mieux se mettre en mémoire le jugement du Créateur à venir, et dont le livre de vie est la métaphore.

Par l'entremise d'un anti-modèle livresque et auctorial, la suite du poème s'appliquera d'ailleurs à préciser sa vision de la pureté et la noblesse morale de l'écrit testamentaire de ce prêtre-auteur déjà préoccupé par son salut. C'est ainsi que Jacques fait intervenir deux frères mineurs malicieux et manipulateurs dans son fabliau, qui représenteront, comme un envers du prêtre, les mauvaises intentions et la vénalité de professionnels de la parole et du livre œuvrant dans l'ici-bas. Les frères débarquent chez le prêtre et se rendent assez vite compte, grâce à leur expertise de médecins, qu'il est sur le point de mourir. Dans un passage qui mérite d'être exhumé, les deux frères prêcheurs cherchent littéralement à proposer un nouvel itinéraire pour la parole testamentaire du prêtre. Autrement dit, ils cherchent à s'accaparer une part des avoirs du religieux, et ce précisément pour procéder à la réfection de livres de leur ordre :

²⁵⁸ Sur les sources et les manifestations de ce motif, voir par exemple les remarques et les références de Klaniczay Gábor et Kristóf Ildikó, « Écritures saintes et pactes diaboliques. Les usages religieux de l'écrit (moyen âge et temps modernes) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 4, 2001, p. 947-980, et plus particulièrement p. 975-977.

« Mais des or nos covient curer,
 Dist l'uns a l'autre, c'est passé,
 Ke de l'avoir l'a amassé
 Doinst a nostre maison vingt livres
 A le por refaire nos livres.
 Se ne le poons ensi faire,
 A nos priëus devera plaire
 Et si en seront liet no frere.
 – Vos dites voir, par Dieu no pere,
 Frere Lowis, o i parra
 Liqueis miez a lui parlera
 Et mosterra nostre besongne. » (*Vescie*, v. 61-72)

On assiste bel et bien à une rencontre entre deux types d'écrit, de même qu'entre deux manières de penser l'écriture. Alors que le testament garantit les dernières volontés, particulièrement nobles, du prêtre, les deux Mendiants s'efforcent instantanément de trouver un stratagème pour que cette parole se change en un autre type de signe, éminemment terrestre, à savoir l'argent. Ce dernier prend sans surprise le nom de « livres », et sera d'ailleurs reconverti de nouveau en livres (au sens de *codices*), comme en témoignent les vers 64-65 du poème.

L'insistance sur le caractère « codicologique » de la vénalité des frères constitue un détail d'importance, étant donné que la proximité avec l'écriture et les livres constitue le socle de leur activité de prédicateurs, mais aussi de leur autorité. Les deux frères font montre de cette connaissance de l'écriture et la détournent à leur profit, en cherchant à trouver dans la parole biblique les outils nécessaires pour changer le contenu du testament du prêtre :

Li Escriture nos tesmongne
 C'on doit garder a cui on done,
 S'emploiiet est a la persone,
 Et cui on vuet aumone faire. (*Ibid.*, v. 85-88)

Ce que ce passage démontre, c'est qu'un être mal intentionné ne parviendra non pas à faire mentir la Bible, mais pourra essayer d'en détourner le contenu pour mieux servir son profit personnel. Les deux Jacobins demandent donc au prêtre s'il a prévu quelque chose pour leur ordre, ce à quoi il répond qu'il a donné aux plus nécessiteux, et notamment à d'autres ordres religieux.

La narration de Jacques démontre alors que les deux frères ne sont pas préoccupés par le salut du prêtre mais simplement par l'enrichissement de ce qui apparaît comme leur corporation. Comme le souligne Francis Gingras à la suite de nombreux historiens, les dons testamentaires étaient une source principale de revenu pour les Mendiants, qui contournaient les interdits liés à leur vœu de pauvreté grâce à ce stratagème²⁵⁹. Ce que l'on voit dans ce poème, c'est une critique d'un ordre religieux qui use de son aura et de son accoutumance avec l'écriture pour mentir et s'enrichir, sous couvert de mendicité et de noblesse des intentions. Cependant, son mode d'attaque n'est pas basé sur une tentative de mieux interpréter les écritures, mais de mieux coller à la pureté des intentions manifestées non pas par le testament du prêtre, mais par la volonté morale dont ce testament est le témoin.

La culture livresque, de même que les figures d'auteurs et de maîtres que représentent les Jacobins sont pour leur part disqualifiées et tournées en dérision. C'est dans ce contexte que la question du nom propre prend une importance première. Tandis que le prêtre comprend assez vite que les deux Prêcheurs cherchent à lui extorquer ses biens avec cynisme, il décide de leur jouer un tour en leur promettant un *jowel*, qui s'avèrera être sa vessie. Mais le récit explore à dessein le temps de latence qui subsiste entre le « pieux mensonge » du prêtre et la révélation de la nature de ce joyau. Parce qu'ils croient que le prêtre leur a légué un trésor, les deux Jacobins célèbrent, une fois le soir venu, en compagnie des autres membres de leur ordre :

Li frere, a Anwier sont venu,
Si ont lor chapitre tenu.
Chascons s'aventure raconte,
Mais chil qui n'ont cure de lonc conte,
Ains ont dit haut en audience :
« Faites venir bone pitance.

²⁵⁹ Francis Gingras, « Fabuler et dire vrai », art. cit. Le médiéviste cite notamment l'exemple, du financement de la construction et de la décoration de la chapelle des Scrovegni de Padoue rapporté par Chiara Frugoni dans *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Einaudi, Turin, 2008. Francis Gingras se réfère également aux travaux d'historiens portant à la fois sur la pauvreté des Ordres Mendiants et l'avènement d'une économie de profit : Jacques Le Goff, *Le Moyen Âge et l'argent*, Paris, Perrin, 2010, p.199-208 ; Peter Spufford, *Money and its Use in Medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 ; Lester K. Little, *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 1978 ; Giacomo Todeschini, *Ricchezza francescana. Dalla povertà volontaria alla società di mercato Bologna*, Bologna, Il Mulino, 2004 ; Nicole Bériou et Jacques Chiffolleau (dir.), *Économie et religion. L'expérience des ordres mendiants (XIII^e-XIV^e siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009.

Deux cens libvres gangniet avons
A un prestre que nos savons
Malade chi a une vilhe. »
Frere Nichole et frere Gilhe,
Frere Guillaume et frere Ansiaus
Vinrent oïr ces mos novviaus,
Ki mult forment lor abelissent. (*Ibid.*, v. 156-168)

La gloutonnerie des frères est bien sûr au centre de ce passage. Elle est employée comme un indicateur de l'hypocrisie de ceux qui prétendent vivre dans la mendicité. Mais on constate aussi que la narration exploite à dessein la polysémie du mot livre pour proposer le portrait d'une culture lettrée, et potentiellement d'un culte des lettres qui tourne à vide.

De plus, qu'il s'agisse des livres ou de la monnaie (deux avatars du langage), le butin des deux frères sert à faire vivre une série de personnages qui, alors que le prêtre était anonyme, se caractérisent par leur nom propre, rattaché à leur fonction de frère. Les différents frères sont autant de noms qui pourraient potentiellement être vus comme des noms de maîtres, voire d'*auctores* dotés de la reconnaissance personnelle ainsi que du prestige de leur ordre. Ainsi, on peut rappeler succinctement, en guise d'écho à ce passage, le cas du traitement de la mention *actor* dans les deux « éditions » successives du *Speculum maius* de Vincent de Beauvais. Comme nous le disions lorsque nous renvoyions aux études de Monique Paulmier-Foucart sur la question²⁶⁰, on pense savoir que la seconde édition de l'œuvre aurait procédé à un changement notable dans l'usage de la mention anonyme « *actor* ». Là où la première édition du *Speculum* désignait sous le terme d'*actor* l'ensemble des enseignements prodigués par des contemporains de Vincent de Beauvais, la seconde édition « consacre » la célébrité de certains maîtres en théologie qu'elle fait sortir de l'anonymat²⁶¹. Tout autant qu'un fait d'actualité, la question de la soif de reconnaissance, voire de l'orgueil des frères mendiants est bien entendu un *topos* qui est reconduit par d'autres collections autoriales du corpus, telles celles de Rutebeuf et de Jean de Condé²⁶². Or dans une pièce où on relève plusieurs mises en abyme de l'écriture, il est intéressant de constater que Jacques thématise la question du

²⁶⁰ Cf. *supra*, introduction, p. 67-68.

²⁶¹ *Idem*

²⁶² Pour une étude de fond, voir Penn R. Szittyá, *The Antifraternal Tradition in Medieval Literature*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton legacy library », 1986. Sur le cas, plus précis et moins connu, de Jean de Condé, consulter Jean de Condé, *La Messe des Oiseaux et le Dit des Jacobins et des Fremeneurs*, éd. par Jacques Ribard, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970.

nom propre des frères mendiants en même temps qu'il met en scène leur amour vénal des livres et leur mauvais usage de l'autorité de *Li Escriture*.

On aura d'ailleurs tôt fait de remarquer que le nom de deux de ces frères évoque aussi la « guille » (*Frere Gilhe* et *Frere Guillaume*), c'est-à-dire la ruse et le mensonge. Ils annoncent en ce sens la « guille » du prêtre, sur le mode du reflet inversé. En effet, la conclusion du récrit mettra bien en contraste la ruse cynique et lettrée des frères, d'une part, et d'autre part la ruse moralement juste du prêtre, qui lègue à cet ordre cupide le reflet exact de ce que ce dernier vend aux plus crédules : une vessie vide qui, si elle est bien nettoyée, pourra leur servir de récipient. Des contenants vides de sens : tels sont les mots et les paroles dont se servent les Mendiants pour satisfaire leur gloutonnerie et, plus généralement, leurs besoins bêtement matériels qui génèrent un contraste criant avec les intentions nobles du prêtre, telles que manifestées par son écrit personnel, son testament.

La prétention à la vérité qui ouvre le récit, de même que l'inscription auctoriale de « Jakes de Baisiu » au v. 317, vient directement dialoguer avec les passages métapoétiques de la diégèse. Jacques « signe » certes son œuvre, faisant assurément valoir son savoir-faire poétique et promouvant sa renommée. Mais il le fait tout en inscrivant de nombreuses mises en garde ironiques sur la vénération des livres, voire des *auctores* et le pouvoir trompeur d'une langue qui ne serait pas assujettie à une juste préparation à la vie dans l'au-delà. Contre le risque qu'incarnent les frères mendiants, Jacques semble valoriser la posture du prêtre, anonyme, « auteur » d'un testament bref et généreux, et metteur en scène d'une *truffe* qui s'avère, à terme, être moralement louable.

De fait, la *Vescie au prestre* renferme une mise en garde qui peut potentiellement servir de clé à l'ensemble de la petite collection de poèmes de Jacques dans le manuscrit de Turin. On se souvient que le prologue du *Fief d'amour* insistait, outre sur la quête essentiellement géographique de matière par le poète, sur le désintéressement de Jacques :

Jakes de Baisiu a mainte terre
Cherchié a por matere querre
De quoi puïst faire biaz dis,
Car plus est ses cuers esbaudis
Cant il a matere trovee
Ki bone ne soit et esprovee,
De coi peuïst biaz dis retraire,

K'il ne seroit de reube vaire.
Por coi ? La reube useroit
Et li biaux dis li demorroit
K'en son cuer avroit enseré... (*Fiez d'amour*, v. 1-11)

Déjà dérisoire, quoique typique et topique pour une *persona* de ménestrel, la rétribution que constituent les robes n'est pas ce que vise Jacques, qui s'applique à atteindre les cœurs de son auditoire. N'y a-t-il pas ici un écho aux finalités du testament du prêtre ?

En outre, la *Vescie au prestre* est précédé, dans le recueil, par une sorte d'« autoportrait » de l'auteur, qui se présente dans son *Dit sur les V. lettres de Maria* comme plusieurs poètes de notre corpus, sous les traits stéréotypés du pécheur :

Por ce vient Jakes de Baisiu
A vos que sa terre arroseis,
Car ses tres n'est mie roseis
Ne biaux ne nes ne douç flairans,
Ains est en pechiés repairans
Ki le fait flamer et puïr. (*Maria*, v. 235-240)

Sous la forme sérieuse de la repentance ou sous celle, amusée, de la mise en garde contre les maîtres cupides, l'œuvre de Jacques s'efforce donc de bâtir une *persona* auctoriale critique d'elle-même. Syncrétique et minimaliste, tentant d'opérer une synthèse et d'effectuer un usage moral des tendances littéraires de son temps, l'auteur Jacques paraît vouloir disparaître rapidement d'un univers livresque dans lequel il apparaît à peine, et au prix de nombreuses mises en garde morales. Non sans ironie, l'incendie de la bibliothèque de Turin de 1904 aura failli trancher de façon beaucoup plus définitive sur cette hésitation à intégrer l'histoire des lettres.

L'énigme Jean de Lescurel dans le BnF fr. 146

L'un des deux auteurs mis à l'honneur dans le BnF fr. 146 est plus discret encore que le Jacques de Baisieux du manuscrit de Turin, à un point tel qu'il constitue un véritable cas-limite au sein de nos collections autoriales. En effet, la présence éditoriale de la figure nommée *Jehannot de Lescurel* se résume à une unique attribution explicite contenue dans la table des matières du *codex*, au fol. Bv : *Item balades et rondeaux et diz entez entez sur refroiz de rondeaux, lesquiex fist Jehannot de Lescurel, dont les commencemens s'ensuivent*, à laquelle s'ajoute l'acrostiche moins évident du folio 59v :

DAME, JEHAN DE LESCUREL VOUS SALUE²⁶³. Bien que constitué autour d'une figure d'auteur unique, le corpus auctorial construit par le manuscrit n'offre que peu d'occasions véritables de déployer une lecture biographique, ou même contextuelle de l'œuvre de ce mystérieux « Jehannot », qui se voit quasiment privé de *persona*. Comme le relève Nigel Wilkins²⁶⁴, les seules références à un univers extérieur à celui de la chanson et du désir amoureux renvoient à la ville de Paris. De fait, même si plusieurs médiévistes ont eu raison de souligner l'existence de liens thématiques – et donc, peut-être, contextuels – entre l'œuvre de Jean et le reste des textes du BnF fr. 146²⁶⁵, aucun effort n'a été déployé par les concepteurs du manuscrit pour inciter un lectorat éventuel à rattacher le *je* de l'énonciation poétique, de même que le nom de « Jehannot » à une trajectoire biographique ou à une structure narrative fédératrice. Plus généralement, « l'œuvre » lyrique de Jean de Lescurel demeure difficile à situer avec précision au sein d'une histoire linéaire de la rencontre entre la poésie chantée d'oïl et le concept d'auteur. C'est à titre d'énigme qu'on peut tenter de la présenter succinctement ici.

Les analyses musicologiques les plus récentes de ce corpus lyrique ont avant tout souligné le fait qu'il proposait des variations expérimentales sur un stock de refrains préexistants, dont on retrouve la trace dans des manuscrits du début du XIV^e siècle tels que le manuscrit Douce 308, mais aussi dans le *Roman de Fauvel* tel qu'interpolé dans le BnF fr. 146²⁶⁶. En outre, pour les historiens de la musique, les compositions attribuées à Jean constituent un point tournant dans le passage de la poésie lyrique d'oïl davantage traditionnelle, telle que développée aux XII^e-XIII^e siècles (le grand chant courtois, notamment) à une nouvelle forme d'expression musicale désignée sous l'étiquette d'*Ars*

²⁶³ Cf. *supra*, introduction, p. 190, n. 516.

²⁶⁴ Pièce n° 33 : « Lès à Paris » ; Pièce n° 34 : « Vers la cité » ; « Miex me plairoit estre ravie / Morte de Paris en Pavie ». *The Works of Jehan de Lescurel*, éd. par Nigel Wilkins, *op. cit.*, p. I. Sur le caractère topique de cette référence à Paris/Pavie, que l'on trouve dans le *Roman de la Rose*, v. 1617, voir Alexandre Danilevski et Emilia Danilevski (dir.), *Songé .I. songe. Jehan de Lescurel. Chansons & dit enté « Gracieux temps »*, Metz, Édition Facsimile, coll. « Chrestomathie », 2013, p. 72, n. 42.

²⁶⁵ Nancy Freeman Regalado, « The songs of Jehannot de Lescurel in Paris, BnF, MS fr. 146: love lyrics, moral wisdom and the material book », dans Rebecca Dixon et Finn E. Sinclair (dir.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Cambridge, Boydell & Brewer, 2008, p. 151-172.

²⁶⁶ Yolanda Plumley, *The Art of Grafted Song*, *op. cit.*, p. 61 et *sq.*, ainsi que Wulf Arlt, « Jehannot de Lescurel and the function of musical language in the *Roman de Fauvel* as presented in BN fr. 146 », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies*, *op. cit.*, p. 25-34.

*nova*²⁶⁷. Si l'on se détourne de cette question génétique et musicologique pour tenter de se placer du point de vue de la présentation et de la transmission manuscrite d'un corpus auctorial, on remarque que le BnF fr. 146 intègre l'œuvre de Jean au sein d'une mise en scène plurivoque et pluridimensionnelle de la question de l'attribution de la poésie lyrique.

Cette question doit être pensée à la lumière de la principale œuvre du BnF fr. 146, le *Roman de Fauvel*. Comme l'indique très clairement la table des matières du recueil, *Fauvel* est conçue, entre autres, comme une véritable anthologie de pièces musicales. Le péri-texte du fol. Br procède à une rigoureuse taxinomie générique et formelle des différentes compositions lyriques situées *Parmi les .ii. livres de Fauvel* (fol. Br). À la manière d'autres romans à insertions lyriques avant lui, *Fauvel* est donc présenté comme une compilation de pièces lyriques tout autant que comme une œuvre romanesque. Les chansons transcrites sont à la fois latines et romanes ; elles sont en outre fédérées par la figure de l'auteur Chaillou du Pesstain qui, comme l'a analysé Kevin Brownlee, s'inscrit dans les seuils du texte à la place de Gervais du Bus, dont il supprime la signature anagrammatique à la fin du livre II de la première version du *Roman de Fauvel*²⁶⁸. Chaillou est donc l'étiquette qui sert d'auteur unique à cet ensemble lyrico-narratif constitué d'un roman interpolé et de la reprise de pièces musicales préexistantes qu'est *Fauvel*.

Or les travaux de Wulf Arlt et de Yolanda Plumley ont signalé, sinon un lien génétique chronologique clair, du moins une affinité formelle intense entre les pièces musicales de *Fauvel* et celles attribuées à Jean de Lescurel dans le recueil²⁶⁹. Dès lors, du point de vue du manuscrit, le péri-texte et l'organisation du BnF fr. 146 ne soulignent-ils

²⁶⁷ Lawrence Earp, « Lyrics of reading and lyrics for singing in late medieval France: the development of the dance lyric from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut », dans Rebecca A. Baltzer, Thomas Cable et James I. Wimsatt (dir.), *The Union of Words and Music in medieval poetry*, Austin, University of Texas Press, 1991, p. 101-34, repris dans John L. Nádas et Michael Scott Cuthbert (dir.), *Ars nova. French and Italian Music in the fourteenth century*, 2009, p. 233-264, et notamment p. 235. Pour un point de vue plus général, qui replace l'œuvre de Jean entre celle d'Adam de la Halle et celle de Guillaume de Machaut, voir aussi Mark Everist, « “Souspirant en terre estraigne”: the polyphonic rondeau from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut », *Early Music History*, vol. 26, 2007, p. 1-42 ou encore Ardis Butterfield, *Poetry and Music*, *op. cit.*, p. 284 et *sq.*

²⁶⁸ Kevin Brownlee, « Authorial self-representation and literary models in the *Roman de Fauvel* », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies*, *op. cit.*, p. 73-104.

²⁶⁹ Yolanda Plumley, *The Art of Grafted Song*, *op. cit.*, p. 61 ; ainsi que Wulf Arlt, « Jehannot de Lescurel ... », *art. cit.*

pas implicitement les affinités entre les deux *corpora* ? Ce faisant, ne mettent-ils pas également en scène les complexités de la « question de l'auteur » et de l'attribution des pièces musicales ?

Le péritexte du *codex* le suggère fortement. Ainsi, le texte de la table des matières insiste sur la répartition générique et formelle des pièces de *Fauvel*, sans reproduire, à cet endroit du manuscrit, le nom de l'auteur Chaillou du Pesstain. En revanche, la table du *codex* donne bel et bien le nom de Jeannot et s'en sert pour fédérer un second corpus lyrique, organisé pour sa part de façon alphabétique. Par conséquent, dans ce recueil hautement planifié, n'assiste-t-on pas ici à un jeu sur les modes de présentation et de transmission de la poésie lyrique ? Il n'est certes pas à exclure totalement que les concepteurs de ce recueil cumulatif aient agi selon les contingences du moment, sans vision d'ensemble. Cependant, en transcrivant côte à côte, mais comme deux corps différents, d'une part un roman compilant des insertions lyriques à un corpus de pièces lyriques et d'autre part une série auctoriale de poèmes entretenant un même rapport distancié, à la tradition lyrique courtoise, sans doute ont-ils goûté et cherché à faire goûter sciemment au public du recueil les potentialités multiples de la réception et de la transmission d'une poésie lyrique en pleine transformation²⁷⁰.

Il est difficile, au demeurant, de situer cette exploration sur un axe qui mènerait clairement d'un point A à un point B, du chant au *dit*, du lyrisme clos à la poésie narrative et référentielle, ou encore de l'anonymat à l'auteur. Il faut se rappeler que le BnF fr. 146 contient également un corpus de *dits* politiques de Geoffroi de Paris, qui sont, contrairement à la poésie de Jeannot, extrêmement ancrés dans le contexte historique immédiat qui les a vus naître, bien qu'ils demeurent assez laconiques sur l'identité biographique de ce Geoffroi. Cette seconde collection auctoriale sert assurément de contrepoint à la partie politique et satirique du *Roman de Fauvel*, tout comme on peut la voir comme une sorte d'envers à la collection de Lescurel. Dans son ensemble, le BnF fr. 146 présenterait donc différentes alternatives formelles, voire génériques à l'expression poétique (*dits*, roman à insertions lyriques, chansons), tout autant qu'il met en scène des rapports soit concurrents, soit complémentaires à la notion d'auteur et aux

²⁷⁰ Il s'agit, en substance, de la thèse développée par Nancy Freeman Regalado dans « The songs of Jehannot de Lescurel... », art. cit.

stratégies d'attribution qui permettent de la construire, et ce sans qu'il soit possible de présenter l'une des forces en présence comme étant antérieure à l'autre.

Geoffroi de Paris, à cheval entre le français et le latin

Contrepartie satirique, politique et édifiante de l'œuvre de Jean de Lescurel, le corpus de *dits* de Geoffroi de Paris a déjà retenu notre attention au chapitre 8 du fait qu'il offrait un cas de figure auctoriale dont l'autorité du discours reposait sur un lien à l'actualité. Mais la collection de Geoffroi se distingue aussi de toutes les autres collections autoriales de notre corpus de par le fait qu'elle intègre en son sein un duo de poèmes de langue latine : *De Alliatis* (fol. 50v-51r) et *De la Création du Pape Jehan* (fol. 51r-51v)²⁷¹. Une telle exception mérite à elle seule qu'on la remarque, puisqu'elle vient confirmer – en la brisant – une règle implicite qui semble gouverner le reste des *codices*. Certes, la langue latine s'invite dans le périphrase et parfois même dans le texte des collections autoriales de Philippe de Thaon, d'Angier et de Nicole Bozon, c'est-à-dire trois *codices* anglo-normands mettant en scène des figures autoriales issues, très vraisemblablement, d'un milieu clérical et/ou monastique insulaire et, par conséquent, polyglotte²⁷². Cependant, chez les figures autoriales mises à l'honneur dans des manuscrits continentaux, outre quelques *Ave Maria* « farcis » et les jeux de citations ponctuels dans des pièces tels que les *Fatras* de Watriquet, le latin n'est généralement invoqué qu'à titre de caution épistémologique et rhétorique, mais pas vraiment comme une langue dans laquelle nos poètes déploient leur expression poétique.

Pour l'éditeur Leofranc Holford-Strevens cet usage du latin par Geoffroi s'expliquerait par le fait que c'est dans cette langue que l'auteur a composé ses véritables « chefs d'œuvres » :

[Geoffroi's] *masterpieces are the Latin dits, with their concentrated vigour, their recurrent sound-play, and their polished erudition. The poet has absorbed all that the University has to offer, which at that date included the lectures of the supremely learned Nicholas of Lyra, regent master in 1308. This is no pious bourgeois, no salt-measurer or wax-chandler who has somehow acquired a smattering of Latin, but a cleric fit*

²⁷¹ Leofranc Holford-Strevens, « The Latin *dits* of Geoffroy de Paris: an *editio princeps* », art. cit.

²⁷² Les pièces latines contenues dans ces manuscrits sont signalées pour chaque manuscrit individuel dans l'annexe recherche I.

*to preach before pope and king: if we wish to identify the author, let us search not for Geoffroi de Paris, but for Galfridus Parisiensis.*²⁷³

On peut choisir d'adhérer ou non à ces jugements d'ordre esthétique, où le désir du critique moderne de mettre en valeur un corpus poétique inédit se mêle à celui de déterminer les origines sociales de Geoffroi. Quoiqu'il en soit, les propos de Leofranc Holford-Strevens ont le mérite de rappeler que ces deux poèmes de Geoffroi, composés de 152 et 123 vers respectivement, révèlent vers une certaine maîtrise de l'expression poétique et de la culture cléricale latinophone, ce que suggéraient d'ailleurs les références érudites placées dans le corpus francophone de l'auteur.

Toutefois, qu'on décide ou non de relayer l'opinion de Leofranc Holford-Strevens quant à la supériorité poétique des poèmes latins sur les poèmes français attribués à Geoffroi, on ne peut que constater par ailleurs que ce n'est pas à *Galfridus Parisiensis*, mais à Geoffroi de Paris que le BnF fr. 146 associe la collection auctoriale. De plus, l'éditeur a cherché à démontrer que « *the scribe who recorded these poems, barely understanding Latin, has committed several errors; the most ludicrous is *lignum for lumen*, the most persistent the confusion of final *s* and *t**²⁷⁴ ». Si tel est le cas et que le transcritteur de l'œuvre latine de Geoffroi n'a effectivement pas compris ni restitué correctement le sens des poèmes qu'il transmettait, cela laisse songeur quant au rôle exact que pouvait avoir la transcription de ces deux poèmes chez le public du BnF fr. 146.

D'un point de vue du contenu, on peut se contenter de remarquer qu'un poème tel que *Natus Ego*, par exemple dissimule le discours satirique de l'auteur derrière un voile d'érudition vétérotestamentaire, là où les textes de langue d'oïl du même auteur évoquent les mêmes situations et les mêmes figures historiques (le règne du Pape Jean XXII, notamment) de façon plus directe. Il se peut donc très bien que, malgré le fait qu'ils

²⁷³ Leofranc Holford-Strevens, « The Latin *dits* of Geoffroy de Paris: an *editio princeps* », art. cit., p. 255 : « Les chefs-d'œuvre de Geoffroi sont ses *dits* latins, de par leur vigueur concentrée, les jeux sur les sonorités auxquelles ils procèdent constamment, ainsi que leur érudition raffinée. Le poète a absorbé tout ce que l'université avait à lui offrir, ce qui, à l'époque, incluait les cours du suprêmement docte Nicolas de Lyre, maître régent en 1308. Il ne s'agit en aucun cas d'un bourgeois pieux, d'un artisan chandelier, ni de quelqu'un dont le métier consisterait à mesurer les quantités de sel et qui aurait simplement acquis un vernis de latin. Il s'agit au contraire d'un clerc apte à prêcher devant le roi et le pape : si l'on souhaite trouver l'identité de cet auteur, il ne faut pas chercher du côté de Geoffroi de Paris, mais de celui de Galfridus Parisiensis. »

²⁷⁴ *Idem* : « Le copiste qui a transcrit ces poèmes, parce qu'il comprenait à peine le latin, a commis plusieurs erreurs ; la plus ridicule étant d'avoir remplacé *lignum* par *lumen*, la plus tenace étant la confusion entre le *s* et le *t* à la fin des mots.

soient tous deux adressés à un même public, les poèmes latins et français de Geoffroi n'aient pas eu pour dessein d'exprimer la vérité des événements politiques du royaume exactement sous la même forme et de la même manière.

En raison de la proximité présumée du manuscrit avec le milieu de la chancellerie royale, le bilinguisme de Geoffroi peut également être lu à la lumière du rôle incertain du français en tant que langue de pouvoir et d'administration à l'époque des derniers Capétiens. Comme l'a mis en lumière Serge Lusignan, on constate au début du XIV^e siècle une grande variabilité dans l'usage du latin dans la chancellerie royale, concurrencé par celui du vernaculaire chez les clercs entourant des monarques tels que Philippe V, abondamment représenté dans la poésie de Geoffroi. Cette hésitation n'est pas due à des changements du personnel administratif ni à une absence de la maîtrise du latin²⁷⁵. De 1300 à 1350, les chartes oscillent entre français et latin sans que l'on puisse imputer ce phénomène aux administrateurs qui, de façon assez stable « étaient également à l'aise en français et en latin²⁷⁶ ». Est-il possible que le BnF fr. 146 transfère cette hésitation linguistique des clercs et du pouvoir monarchique dans le domaine de l'expression poétique d'un auteur/*auctor* qui, très vraisemblablement, gravitait dans ce milieu curial et administratif? Extrêmement centrée autour de l'exercice du pouvoir, l'œuvre attribuée à Geoffroi porterait peut-être en elle les incertitudes quant à la langue dans laquelle le règne monarchique doit se penser et s'exprimer.

L'autorité féminisée du français dans le manuscrit Londres, BL, Additional 4691

Plus encore que le BnF fr. 146, le manuscrit qui contient une collection des œuvres de Nicole Bozon articule la réflexion sur les liens entre auteur, langue, genres poétiques et autorité de concert avec la question du plurilinguisme. La provenance insulaire du recueil explique sans doute le fait que, comme un certain nombre de *codices* anglais de son époque, le manuscrit Londres, BL, Additional 4691 rassemble, outre des textes en anglo-normand, plusieurs compositions en anglais et en latin, qui sont attribuées au Franciscain William Herebert (fol. 154r-211v). En outre, le *codex* contient également, aux fol. 2r-14v, l'un des plus anciens textes « grammaticographiques » en langue d'oïl, à

²⁷⁵ Voir, sur cette question, les analyses sur le personnel administratif des derniers Capétiens, de Philippe VI et de Jean II le Bon dans Serge Lusignan, *La Langue des rois*, op. cit., p 95-116.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 106.

savoir le *Traité* de Walter de Bibbesworth (fin XIII^e siècle), qui est censé faciliter l'apprentissage du français pour un locuteur anglophone²⁷⁷. Cet intérêt manifeste pour les langues dans leur multitude et leur diversité est clairement cristallisée autour d'un intérêt pour la question de l'auteur, puisque le recueil contient deux collections autoriales (Nicole Bozon, William Herebert), en plus de mettre en valeur la figure de Walter de Bibbesworth, dont le *Traité* (fol. 2r-14v) et les *Chansons* (fol. 92r-93r) sont conservées à deux endroits distincts du recueil, accompagnées d'inscriptions autoriales péritextuelles²⁷⁸. En nous concentrant sur la portion anglo-normande du *codex* (fol. 2r-154r environ), nous constaterons ici que cette préoccupation conjointe pour la « grammaire » du français d'une part, et pour l'auteur d'autre part est intégrée, une fois de plus, à un discours qui tente d'articuler le type d'autorité qu'une littérature en langue d'oïl et les poètes qui la représentent peuvent incarner.

Produit dans un milieu monastique franciscain et cherchant à l'évidence à véhiculer un enseignement moral et religieux, le manuscrit Londres, BL, Additional 4691, propose un discours sur l'auteur et l'autorité où l'on perçoit une volonté claire de dialoguer avec la culture laïque courtoise vernaculaire d'où provenaient peut-être les destinataires sinon du recueil, du moins des propos qui y sont rassemblés. En d'autres termes, le manuscrit Londres, BL, Additional 4691 propose plutôt de bâtir des figures d'auteurs à même de tenir un discours édifiant et religieux qui cherche parfois à refaçonner, mais parfois aussi à flatter les attentes et les goûts propres à une culture aristocratique anglaise qui valorise la langue française et son héritage poétique laïque. Dans ce contexte, même si cela n'est pas systématique, cette culture aristocratique vernaculaire peut être associée à un personnage féminin stéréotypé, que les figures d'auteurs que sont Nicole Bozon et Walter de Bibbesworth cherchent à attaquer, à séduire, à édifier et à discipliner tout à la fois.

²⁷⁷ Walter de Bibbesworth, *Le Tretiz. From MS. G (Cambridge University Library Gg.1.1) and MS. T (Trinity College, Cambridge 0.2.21) together with two Anglo-French poems in praise of women (British Library, MS. Additional 46919)*, éd. par William Rothwell, Aberystwyth, The Anglo-Norman Online Hub, coll. « Texts and publications », 2009 [En ligne] URL : <http://www.anglo-norman.net/texts/bibb-gt.pdf> Consulté le 8 mars 2020.

²⁷⁸ Cf. fol. 2r : *mon syre Gautier de Bibbesworth* et fol. 92r : *mon syre Gauter de Bybeswurthe*. Graphie reprise de Paul Meyer, « Notice et extraits du MS. 8336... », *art. cit.*, p. 502 et 532. Nous revenons sur ces attributions péritextuelles plus loin.

Ainsi, si l'on accepte de se détourner un temps du corpus des poèmes de Nicole Bozon pour mieux se concentrer sur le poème d'ouverture du recueil, à savoir le *Traité* de Walter de Bibbesworth, en français (fol. 2r-14v), on peut mesurer d'emblée la manière dont le projet linguistique et poétique du manuscrit est grandement déterminé et façonné par les demandes d'un milieu aristocratique, laïque et féminin (ou féminisé). Bien qu'elle soit érigée au rang de langue digne d'être apprise sous la forme d'un texte transmis dans un livre²⁷⁹, la langue vernaculaire fait l'objet d'un traitement qui se détourne des textes grammaticaux tels que l'*Ars minor* d'Aelius Donatus, ou encore les *Razos de trobar*. Contrairement aux célèbres traités occitans composés tout au long du XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle, le texte de Bibbesworth ne dresse pas de parallèle entre la structure du latin et celle du français, tout comme il ne propose pas un art de la composition en langue d'oïl qui serait soutenu par le « bon usage » de trouvères que l'on citerait comme des *auctores*.

Tel qu'il est décrit dans le péri-texte du manuscrit, le *Traité* se présente en premier lieu comme le fruit d'une demande concrète et contingente formulée par « ma dame Deonyse de Mountchensy²⁸⁰ » à Walter de Bibbesworth pour apprendre le français depuis une autre langue vernaculaire, à savoir l'anglais :

*Coe est le tretiz ke moun syre Gautier de Bibbesworth fist a ma dame Deonyse de Mountchensy, ke vous aprendra le fraunceys de plusour choses de ce mound pur fyz de gentyls home enfourmer de langage, dount tut dys troverez le fraunceys & puis le engleys par desus.*²⁸¹

Certes, on pourrait remarquer à juste titre que le péri-texte s'efforce de rattacher la genèse du texte à une figure d'auteur, qui se présente donc comme le garant de cette langue à la manière d'un *auctor* latin classique. Cela étant, on constate également l'orientation ouvertement pratique de l'enseignement qui est prodigué ici, et qui se consacre d'abord et avant tout au *fraunceys de plusour choses de ce mound*, et non pas à la quête des principes universaux, voire métaphysiques qui sous-tendent une « grammaire universelle » de type modiste. Ouvertement empirique, la méthode d'apprentissage

²⁷⁹ Sur cette question, on consultera l'article de Thomas Hinton, « Anglo-French in the thirteenth century: a reappraisal of Walter de Bibbesworth's *Tretiz* », *The Modern Language Review*, vol. 112, n° 4, 2017, p. 855-881.

²⁸⁰ Paul Meyer, « Notice et extraits du MS. 8336... », *art. cit.*, p. 502

²⁸¹ *Idem*

proposée par le périphrase s'occupe en premier lieu de fournir un vocabulaire destiné à accompagner les gestes de la vie courante. De plus, cet apprentissage n'est pas destiné à la composition poétique ni à l'exploration d'un savoir grammaticographique pour des individus dont le cadre de référence serait latinophone. De fait, le modèle latin est parfaitement absent de ce texte qui se préoccupe surtout de comment passer de l'usage journalier d'une langue vernaculaire, l'anglais, à celui d'une autre, le français. L'autorité du français, présenté comme un idiome dont l'apprentissage est nécessaire et souhaitable, se trouve certes renforcée par un tel texte. Seulement, un tel prestige ne se pense plus nécessairement dans un rapport d'imitation pure et simple du latin, de sa grammaire et de ses *auctores*.

Comme le confirme le prologue du poème, le texte se place également sous une autorité féminine, associée de façon explicite à une figure maternelle désireuse de transmettre le français à ses enfants. L'auteur-énonciateur s'adresse ainsi à sa protectrice pour mieux rappeler l'histoire de la composition de son poème, de même que le contenu de celui-ci :

Chere soer, pur ceo ke vous me pryates ke jeo meyse en escryt (*sic*) pur vos enfaunz acune apryse de fraunceys en breves paroles, jeo l'ay fet solum ceo ke jeo aprys e solum ceo ke les paroles me venent en memore, ke les enfaunz puent saver les propretez de choses ke veent, e kaunt deyvent dyre moun e ma, soun e sa, le e la, may e jeo.²⁸²

Cette situation d'apprentissage inscrite à même le texte correspond tout d'abord, selon Serge Lusignan, à la réalité historique qui veut que, à cette époque, « ce sont les femmes qui habituellement apprennent la langue aux enfants²⁸³ ». D'un point de vue « interne » au poème, le prologue se sert également de la figure de la mère pour mettre en scène un rapport à la langue ancré dans la perspective concrète de l'enfant qui découvre le monde et qui apprend à distinguer, linguistiquement, ce qui est à lui de ce qui est à autrui. À l'évidence, l'auteur-énonciateur, qui fonde par ailleurs son traité sur sa mémoire et son apprentissage personnels (*souloum ceo ke jeo aprys*) paraît vouloir décrire la langue à partir d'une expérience infantile et intime qu'il associe par ailleurs au personnage de la bienfaitrice, représentée ici en mère. De fait, le reste du texte se présentera comme un

²⁸² *Idem*

²⁸³ Serge Lusignan, *La Langue des rois*, op. cit., p. 192.

enchaînement de vers octosyllabiques décrivant la réalité de la petite enfance du point de vue maternel, depuis la tétée des premiers jours jusqu'à l'enseignement des parties du corps de l'enfant. Le cadre de référence employé pour représenter le français en tant que langue n'est plus l'univers scolaire ou scolastique traditionnellement rattaché, dans la représentation textuelle du moins, à l'apprentissage de la « grammaire » par l'entremise des *auctores*. Le poème s'ancre plutôt dans l'intimité du foyer, un lieu représenté ici comme étant propice à l'assimilation d'un idiome censé devenir « maternel ».

Les quelques poèmes qui assurent la transition entre ce traité initial et la collection auctoriale de Nicole Bozon qui débute au fol. 38r confirment la volonté du ou des concepteurs du manuscrit de fournir des textes qui représentent ce que l'on imagine être le quotidien du public du recueil. Outre un *Chastel de leal amour* constitué de demandes amoureuses (fol. 15r-15v), *L'Art de venerie* (fol. 15v-18v), les recettes culinaires en anglais (fol. 19r-24v) et le traité de fauconnerie (fol. 24v-36v) sont en effet des textes à finalité avant tout pratique, censés encadrer (et sublimer, peut-être) les gestes d'une vie qui, contrairement à ce que l'on observait chez Gautier de Bibbesworth, n'est plus nécessairement celle d'une femme. Parmi cette série de textes, seul le *Chastel de leal amour* annonce vraiment une partie de l'œuvre de Nicole Bozon, en ce sens que ce poème réinvestit le domaine de la poésie amoureuse d'un contenu allégorique et religieux.

En effet, la collection de textes attribués à Nicole Bozon s'ouvre sur une pièce qui, sous le masque de l'amour courtois, propose en fait une représentation du récit de l'Incarnation puis de la Passion du Christ. Laurie Jean Postlewate a résumé et analysé ce poème et l'a rattaché à la tradition des représentations du Christ en amant-chevalier dont Rosemary Woolf a par ailleurs mis en lumière le caractère à la fois ancien et répandu²⁸⁴. Sous la plume de Bozon, ce motif se mue en un récit où un roi anonyme combat Belial le *traïtour* (*Passion*, v. 7) qui lui enlève son *amye*. Au terme d'une lutte entre les deux hommes qui prend la forme d'un affrontement entre deux types de « courtoisies » (l'une, pécheresse et diabolique, et l'une miséricordieuse et charitable), le roi retrouve son amie et décide de l'épouser. La *senefiance* allégorique du poème n'est jamais explicitement

²⁸⁴ Rosemary Woolf, « The theme of Christ the lover-knight in medieval English literature », *The Review of English Studies*, vol. 13, n° 49, 1962, p. 1-16. Cité et analyse dans Laurie Jean Postlewate, *Moral and Spiritual Instruction in the works of Nicole Bozon*, Ph. D., New York University, 1996, p. 168-173.

exprimée par l'auteur-narrateur, qui se contente de glisser des références plus ou moins explicites à la Bible dans le texte. L'un des chevaliers au service du roi se nomme Adam (*Ibid.*, v. 23) ; la bataille entre le roi et son rival diabolique a lieu un vendredi (*Ibid.*, v. 73) ; la description des armes de Belial évoque explicitement les attributs de la Passion :

Son esku fu blaunk, estencellé de goules ;
En chef sa coroune de verges espinouses ;
Blieue la bordure, ouf quatre signes custuses,
En un leu la fountayne, of les veines e woses :
Un heaume out à la teste de chevus rubrichez ;
Un hauberk endosé d'escorges maellez ;
Un espei en poigne de un clow de fere forgez :
E un lance de pacience fort e ben ferrez. (*Passion*, v. 89-96)

L'intérêt du poème semble avoir résidé dans le fait qu'il fallait appréhender le sens allégorique du texte à même sa signification littérale, sans qu'une instance tierce ne vienne nécessairement démêler les différentes strates de sens contenues dans le texte. Aussi rudimentaire et commun qu'il puisse paraître, ce stratagème rhétorique démontre à tout le moins une tentative d'illustrer la compatibilité entre l'amour courtois et la miséricorde divine, et ce dans une œuvre ouvertement attribuée à un prêcheur franciscain par le péri-texte du recueil.

Cependant, il faut préciser que la collection de textes attribués à Nicole Bozon contient majoritairement des poèmes et des sermons plus directement moralisateurs dans lesquels l'auteur enseigne à ses ouailles la nécessité de confesser ses péchés et de craindre la mort soit directement, soit grâce à de brefs *exempla* qui ne recourent pas vraiment à l'esthétique courtoise. De plus, l'œuvre de cet auteur telle qu'elle existe dans le *codex* est également connue pour les attaques violentes qu'il réserve parfois aux femmes, usant d'un ton qui s'éloigne de la courtoisie vantée dans le *Poème sur la Passion*. Comme l'a déjà souligné Anita Obermeier, cette misogynie est tout autant métapoétique que « réelle » : elle peut être vue comme l'une des facettes de l'œuvre poétique de Bozon qui, comme le manuscrit d'ailleurs, hésite entre la condamnation et l'appropriation d'une poésie de langue d'oïl féminisée²⁸⁵.

²⁸⁵ Anita Obermeier, *The History and Anatomy of auctorial self-criticism*, op. cit., p. 125-126.

L'illustration la plus notable de ce phénomène prend la forme d'un poème où les femmes sont comparées à des pies. Les invectives se concentrent notamment sur la nature *jangleresse* de la femme et de la pie :

La pie est jangleresse
E nullement cesse
De mostrer où ele est,
E la femme par son us
D'assez jangle plus :
Issi nature n'est.

Par jangle de la pie
Un vient à tromperie
De gopyl et de chat ;
Femme par parole
Meynt homme afole
E ly rend tot mat.²⁸⁶

On peut assurément interpréter ce passage comme une dramatisation du type de discours poétique vernaculaire que l'auteur cherche à fuir (la *janglerie*), et qui constitue la cible de ces accusations au même titre que les femmes.

Or on constatera que les piques que Bozon formule à l'encontre des femmes-pies n'aboutissent pas dans ce cas précis à un discours moralement normatif qui valoriserait la piété ou la vie bonne. Avec un certain plaisir, l'auteur-énonciateur laisse plutôt libre cours à une parole qui énumère les vices des femmes, sans offrir ici de contrepartie poétique aux défauts qu'il fustige. Cette délectation plus proprement négative et passagère peut signaler la part infime d'équivocité morale qui caractérise ponctuellement la production poétique, et donc la *persona* de Bozon, même si cette dernière est généralement concentrée à indiquer clairement les voies du salut à son public de langue française.

Comme pour ajouter à la confusion, dans une pièce attribuable à Bozon mais dénuée de périphrase et située en dehors de la collection auctoriale du frère mineur, à savoir *De la bonté des femmes* (fol. 93r-95v), l'auteur se contredira lui-même et paraîtra presque revêtir le costume de l'amant-poète qui tente d'acquiescer les bonnes grâces de sa dame. Comme nous l'avons déjà signalé, l'auteur s'amende dans ce poème de son œuvre

²⁸⁶ Cité dans Achille Jubinal (éd.), *Nouveau Recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Challamel, 1842, p. 327.

passée en soulignant qu'« une feme fu couroucée » (*Bonté des femmes*, v. 10) par la misogynie d'une de ses compositions poétiques, à savoir le *Char d'orgueil*. L'exercice de louanges des femmes auquel se livre alors le poète n'a certes que peu à voir avec la supplique amoureuse d'un trouvère. Il s'agit plutôt de rappeler de façon topique qu'Ève fut sans doute moins coupable qu'Adam, car plus influençable, avant de dresser le portrait idéal de la femme humble et pieuse. Il demeure que le texte se présente comme une tentative de compenser un discours poétique présenté comme étant trop extrême. Même si elles sont purement formulaires, les excuses du narrateur du poème mettent en scène la fiction d'un recadrage de l'expression poétique selon les attentes d'un public féminin. Cependant, un problème demeure : le périphrase ne renforce pas, à cet endroit, l'attribution du poème à Bozon, comme si cette excuse venait se glisser dans un non-lieu du corpus auctorial.

Or, d'un point de vue métapoétique, les postures quelque peu contradictoires qu'adopte le personnage de Nicole Bozon, tel qu'il est construit dans le recueil, vis-à-vis des femmes peut justement être vu comme le reflet du rapport que cette figure d'auteur entretient à la poésie vernaculaire et son public. Partagée entre les compositions destinées à édifier le public, la réécriture allégorique chrétienne de schémas issus de la poésie courtoise ou encore l'éloge des femmes pieuses et l'invective misogynne gratuite, l'œuvre de Bozon se présente comme le fruit d'une intense négociation esthétique et poétique entre l'autorité morale dont se revendique le frère prêcheur et l'autorité du goût de son auditoire/lectorat.

Répartis d'un côté et de l'autre de la collection auctoriale de Nicole Bozon dans le *codex*, les poèmes attribués à Walter de Bibbesworth confirment d'ailleurs que les tensions qui caractérisent l'œuvre de Bozon gouvernent également la logique plus générale de la portion anglo-normande du *codex*. Le manuscrit s'ouvrait en effet sur un poème de Bibbesworth qui était commandité par une dame aristocratique, dame Deonyse, et qui proposait l'enseignement du français du point de vue d'une mère d'expression anglaise et de ses enfants. On y percevait la capacité d'un public féminisé à ancrer presque entièrement le mode d'autorisation livresque d'une langue vernaculaire autour d'une expérience concrète et empirique, située en dehors des sentiers battus de l'enseignement scolastique de la grammaire pensé sur le modèle latin. Cette autorisation

du français était en outre « laïque », dans le sens où l'apprentissage du vernaculaire n'était arrimé à aucun contenu moral ou allégorique ni à une quelconque spéculation théologique, puisqu'elle se situait dans la perspective très concrète de l'éducation des enfants de la destinataire du poème. Cependant, aux fol. 92r-93r, le même Walter de Bibbesworth se voit également attribuer un duo de chansons qui paraissent pour leur part vouloir encadrer plus fermement la langue d'oïl et sa tradition par un propos religieux et marial.

La finalité didactique des deux poèmes est d'abord annoncée par la rubrique attributive du fol. 92r, qui s'adresse au lectorat du manuscrit :

*Cy comencent les dytees moun syre Gauter de Bybeswurthe. Regardez, lysez, apernez.*²⁸⁷

Puis, selon une logique qui rappelle à la fois Guillaume le Clerc de Normandie, Denis Pyramus et Gautier de Coinci, Gautier de Bibbesworth se lance dans une longue critique de sa carrière de chanteur profane, associée à la figure de *Maryot*, qu'il entend remplacer par la chanson mariale :

Qar par lour chauns deschaunteez
Unt les genz sy enchaunteez
Q'yl quydent estre chaunteours,
Mes yl sunt tut deschanteours,
Qar loura mes deschaudent
Touz les chaunz q'yl chaudent.
Ore, par une suy sy enchaunté
De qy j'ay mes chauns chaunté,
Qe ly plusours y vount chauntaunt.
Mes ore dy en mon chaunt taunt
Qe ja plus ne chaunteray
De Maryot, mon chaunt terray,
Qar de Marye voyl chaunter,
Pur le chauntour enchaunter
Quant sovent me enchauntoyt
Par Maryot qe chauntoyt. (*Chanson*, v. 15-30)²⁸⁸

À l'instar de plusieurs poètes vernaculaires analysés ici, Walter de Bibbesworth propose, sur le mode de la conversion personnelle, une transition depuis une poésie lyrique

²⁸⁷ Paul Meyer, « Notice et extraits du MS. 8336... », *art. cit.*, p. 532.

²⁸⁸ Cité par Tony Hunt, « Wordplay before the “Rhétoriciens” ? », dans Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen, « *De sens Rassis* ». *Essays in honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2005, p. 286.

enchanteresse mais pécheresse vers une lyrique mariale, où la dame est remplacée par Notre Dame. L'association du lyrisme profane à la figure pastorale de Marion contribue bien sûr à accentuer l'écart hiérarchique qui la sépare de la poésie dédiée à la Vierge. Elle rappelle en outre que le « sens » du manuscrit réside très vraisemblablement dans ce message explicitement religieux, qui espère supplanter Marion, Ève ou encore la pie au profit de la figure de Marie dans le domaine de la poésie française.

Pourtant, au-delà de cette visée morale évidente, le manuscrit de Londres, BL, Additional 4691 porte tout de même en lui les traces de l'horizon d'attentes qui serait propre à la poésie d'oïl profane et courtoise, et que certains des textes qu'il contient récuse par ailleurs. Plus encore, il flatte et dialogue avec les attentes du public qu'il entend édifier. Ce faisant, il illustre, dans le contexte bien précis de l'Angleterre de la première moitié du XIV^e siècle, l'autorité de la langue française, de la littérature et de la culture dont le public du manuscrit est le dépositaire, et ce même s'il s'agit une fois de plus d'amender et de policer ces dernières. Les multiples facettes de la figure d'auteur de Nicole Bozon, mais aussi de celle de Walter de Bibbesworth, s'expliquent par ce dialogue plurivoque avec le public du manuscrit. En effet, un tel dialogue n'aboutit pas à une vision statique de l'auteur ni de l'autorité en langue française.

Peut-être la ductilité de cette vision de l'auteur, de même que le va-et-vient plus général entre culture cléricale livresque et culture courtoise laïque opérée dans le manuscrit peut-elle se laisser comprendre en partie comme une conséquence de la provenance franciscaine du manuscrit. Comme cela a été abondamment analysé par des critiques comme Michel Zink, cet ordre a participé du mouvement général de renouvellement de la prédication en langue latine et en langue vernaculaire, notamment auprès d'un public féminin et laïc ; mouvement dont on conserve aujourd'hui la trace dans les manuscrits²⁸⁹. De fait, la composition de grands recueils d'*exempla* et de sermons tels que le manuscrit de Londres, BL, Additional 4691 par les membres des Ordres Mendicants est une tendance en soi dans la production manuscrite du Moyen Âge central²⁹⁰. Or s'il est hors propos de l'analyser longuement ici, on peut en revanche rappeler rapidement à travers l'exemple du manuscrit de Londres que le traitement de la

²⁸⁹ Michel Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1982, notamment p. 135-137, 159 et 402.

²⁹⁰ Nicole Bériou, *L'avènement des maîtres de la parole. La prédication à Paris au XIII^e siècle*, *op. cit.*

figure de l'auteur par les frères prêcheurs indique une pratique et une théorie de l'autorité qui réinvente, voire qui se dissocie du modèle de l'*auctor*.

En effet, dans ce manuscrit, la pratique attributive ne semble pas arrimée à une tentative de générer une liste d'illustres Franciscains à la manière du *De Viris illustribus*, par exemple. D'ailleurs, comme le remarque Anne Huijbers, il s'agirait là d'une hésitation proprement franciscaine face au modèle de la biobibliographie de saint Jérôme, là où d'autres ordres religieux employaient ce modèle pour monumentaliser les membres de leur corporation²⁹¹. En consultant les données rassemblées par Marie-Anne Polo de Beaulieu sur les figures d'auteurs construites au sein de recueils d'*exempla* et de sermons du XIII^e siècle, on constate également que, là où les Dominicains sont prompts à « signer » « leurs » compilations manuscrites, la pratique de l'attribution est nettement moins en vogue chez les Franciscains de la même époque²⁹². Cependant, il existait, même chez les Franciscains, un cadre théorique pour penser la reconnaissance du travail personnel de compilation d'*exempla* ou de sermons effectué par tel ou tel frère²⁹³.

Le péritexte du manuscrit de Londres, BL, Additional 4691 pourrait illustrer ces attitudes changeantes face à l'auteur et à l'autorité. Les rubriques attributives reconnaissent et insistent en effet sur le travail personnel de deux frères, Nicole Bozon et William Herebert, tout en rappelant de façon systématique l'appartenance franciscaine des deux hommes²⁹⁴. L'attribution, voire la promotion de l'effort personnel se voit donc mêlée à la mise en valeur de la corporation, sans que cela n'aboutisse à une monumentalisation des auteurs ou de l'ordre sur le modèle de la liste d'*auctores* illustres.

Qu'elle soit représentative ou non des tendances plus générales d'une certaine « culture livresque franciscaine », la conception de l'auteur véhiculée par le manuscrit paraît en tout cas faire l'objet d'une certaine expérimentation, dictée *in fine* par les attentes du public courtois et laïc, qui font l'objet d'une grande considération. En effet, même si la figure de Gautier de Bibbesworth semble indiquer la voie à une sorte de « conversion personnelle », le public est invité, dans ce *codex*, à « renoncer à soi », à ses

²⁹¹ Anne Huijbers, « *De viris illustribus ordinis praedicatorum*. A "classical" genre in Dominican hands », *Franciscan Studies*, vol. 71, 2013, p. 297.

²⁹² Marie-Anne Polo de Beaulieu, « L'émergence de l'auteur et son rapport à l'autorité dans les recueils d'*exempla* (XII^e-XV^e siècle) », dans Michel Zimmerman (dir.), *Auctor & Auctoritas*, op. cit., p. 183.

²⁹³ *Ibid.*, p. 181.

²⁹⁴ Cf. annexe VI

goûts pour la fable et la poésie laïque, et à assimiler des enseignements moraux et linguistiques par l'entremise de figures d'*auctores* monumentalisés qui illustreraient soit le bon usage linguistique, soit l'excellence morale, soit les deux tout à la fois. L'apprentissage linguistique, moral et religieux du lectorat/auditoire est certes encadré par les figures d'auteurs qui peuplent le manuscrit. Mais cette instruction demeure ancrée dans la contingence de l'environnement immédiat de l'auditoire et du lectorat, où bruissent les premiers babils de l'enfant et les suppliques amoureuses, qui peuvent se changer à terme en des louanges à la « Mère Dieu ».

Jean de Condé, promotion d'un savoir-faire familial et « succès commercial »

Exploitant pour leur part les potentialités éditoriales du lien entre un père et un fils tous deux auteurs, les collections auctoriales de Jean de Condé offrent le témoignage précieux, car assez unique au demeurant, d'une figure de poète de langue d'oïl dont l'autorité et la popularité se fondent clairement et principalement sur la revendication d'une hérédité véritable avec un autre poète français, en l'occurrence Baudouin de Condé. On peut rappeler, en effet, que deux des trois collections auctoriales consacrées à Jean de Condé sont précédées de compilations consacrées à Baudouin (BnF fr. 1446 et Arsenal 3524). Dans le cas du manuscrit Arsenal 3524, la rubrique de transition entre les deux collections offre même l'une des seules informations d'ordre biographique du manuscrit, à savoir que le premier auteur serait le père du second :

*Ci commencent aucun des dis Jehan de Condeit qui sont bon et profitable
a oïr, car mout y a de bons exemples pour le gouvernement de touz ceulz
qui a bien voldroient venir : c'est la Messe des oisiaus et li Ples des
chanonesses et des grises nonains. (fol. 51r)*

Comme dans les autres cas de rubriques à finalité contextualisatrice de type « biographie de troubadour », cette notice copiée à l'encre rouge a pour dessein de persuader tout autant que d'informer. En effet, il ne s'agit pas simplement de satisfaire la curiosité d'un lectorat qui voudrait se renseigner sur l'identité biographique des deux hommes. En insistant sur le lien filial qui les lie l'un à l'autre et en combinant cette information à une injonction à l'apprentissage et au « gouvernement de soi » adressée au lectorat, la rubrique fournit de façon succincte, mais néanmoins évidente un discours sur le type d'autorité qu'emblématisent ces deux poètes.

Certes, cette stratégie éditoriale rappelle des dispositifs rhétoriques analogues qui peuplent certains succès didactiques de la poésie d'oïl de l'époque. *Le chastoïement d'un père à son fils*²⁹⁵, par exemple, est une somme édifiante dotée d'un récit-cadre qui se présente comme un dialogue pédagogique entre un homme et son enfant. L'autorité de ce poème se fonde sur sa capacité à imiter l'aura de véracité qui peut entourer, à l'occasion, le discours paternel chez un enfant en situation d'apprentissage. Selon une même logique, le poème intitulé *Les enseignements de saint Louis à son fils et à sa fille*²⁹⁶ reconduit lui aussi la logique filiale ; mais il y ajoute le caractère illustre de la figure paternelle d'autorité : en effet, la parole pédagogique est d'autant plus vraie qu'elle provient, dans ce cas-ci, d'un roi de France canonisé. Dans le cas du manuscrit 3524 de la bibliothèque de l'Arsenal, la notice de transition entre les deux collections autoriales incite donc, dans un premier temps, à conférer à l'œuvre de Baudouin de Condé le même type d'aura paternelle que celle conférée à saint Louis ou au père anonyme et fictif du *Chastoïement*. Dans un second temps, l'œuvre de Jean est présentée comme la continuation matérielle de l'œuvre du père. Sous la forme d'une collection autoriale, elle donne à voir la mise en application par le fils du savoir pédagogique et poétique prodigué par le père, tout en indiquant la démarche à suivre pour cette troisième figure filiale que serait le lecteur-auditeur, directement interpellé par la rubrique du fol. 51r.

Or le fait que Baudouin de Condé puisse ainsi être placé en tête d'un lignage de poètes de langue d'oïl possède des conséquences et une signification qui dépassent le seul domaine de la persuasion et de la rhétorique. On constate d'ailleurs que la filiation entre Jean et Baudouin semble être un élément constitutif et définitoire de la *persona* de Jean de Condé, au-delà de la seule rubrique du manuscrit 3524 de la bibliothèque de l'Arsenal. En effet, même s'il s'agit d'un recueil cumulatif qui possède une apparence inachevée, le BnF fr. 1446, recueil dont nous avons vu qu'il suivait de très près l'ordre des collections de Baudouin et de Jean du recueil de l'Arsenal, a été constitué, à travers les âges, dans le but clair de présenter l'œuvre de Baudouin et celle de Jean l'une à la suite de l'autre²⁹⁷. Les deux collections sont par conséquent à ce point solidaires d'un point de vue éditorial

²⁹⁵ Étienne Barbazan (éd.), *Le Chastoïement ou Instruction d'un père à son fils*, Paris, Crapelet, 1808.

²⁹⁶ David O'Connel, *The Teachings of Saint Louis: a critical text*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures », 1972.

²⁹⁷ Cf. *supra*, introduction, p. 172-175.

qu'ont peut imaginer en toute légitimité que les compilateurs du BnF fr. 1446 ont cherché, au fil du temps, à présenter les deux œuvres comme étant solidaires l'une de l'autre²⁹⁸.

De plus, même dans le manuscrit Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18), dans lequel les poèmes de Jean de Condé sont copiés sans ceux de Baudouin, on observe que le fils insiste pour rappeler le lien filial et poétique qui l'unit à son père :

Fius fui Bauduin de Condé ;
S'est bien raisons k'en moi apere
Aucune teche de mon pere
Et .I. petitet de son sens (*Lévrier*, v. 40-43)

Comme nous le rappelions lors de l'analyse des manuscrits de Watriquet de Couvin, l'autorité de Jean ne dépend donc pas uniquement d'un lien privilégié à une cour ou à un réseau de protecteurs aristocratiques et puissants, contrairement à ce que l'on observait pour le « ménestrel du comte de Blois »²⁹⁹. Telle qu'elle se présente dans les *codices*, la figure de Jean revendique avant tout une sorte de savoir-faire familial, affirmant tenir son autorité et son *sens* d'un autre poète de langue d'oïl, Baudouin de Condé, et non pas d'une source politique ou livresque « externe ». Cela peut rappeler la filiation symbolique dont Adenet le Roi se revendiquait avec le duc de Brabant, Henri III, lui-même trouvère, modèle et protecteur d'Adenet³⁰⁰. Cependant, dans le cas des compilations de Jean, c'est uniquement en tant que poète, et non en tant que poète-aristocrate ou en tant que protecteur princier des lettres que Baudouin est présenté comme une caution de l'œuvre de celui qui se présente (et que les manuscrits décrivent aussi) comme son fils.

L'exemple des compilations autoriales de Jean de Condé jette donc la lumière, rétrospectivement, sur l'autorité et le prestige qu'a acquis Baudouin en tant que figure d'auteur de langue d'oïl. En outre, la manière dont Jean se revendique de la filiation avec Baudouin, de même que celle dont les compilateurs tentent de mêler les collections du père et du fils pourrait, nous semble-t-il, faire l'objet d'une interprétation « commerciale » et « professionnelle ». En effet, si l'aura de Baudouin de Condé peut à juste titre être interprétée comme une sorte d'*auctoritas* vernaculaire, on peut aussi

²⁹⁸ *Idem*

²⁹⁹ Cf. *supra*, chapitre 8.

³⁰⁰ Cf. *supra*, chapitre 7, p. 602. Nous avons également évoqué brièvement le cas des deux Bertran de Born, père et fils, au chapitre 3, p. 328-329.

choisir de la percevoir comme le signe d'une espèce de « marque de fabrique » dont Jean de Condé se revendiquerait lui aussi.

De fait, lorsque la figure de Jean est ainsi introduite par des dispositifs textuels ou péri-textuels qui évoquent une filiation poétique, et non par un lien de protection ou une appartenance à une fonction aristocratique, n'est-ce pas pour mettre l'accent sur une sorte d'expertise professionnelle transmise de père en fils ? En d'autres termes, cette stratégie particulière ne donne-t-elle pas à mieux percevoir l'une des dimensions des figures d'auteurs construites de nos manuscrits, à savoir leur statut de « produit commercial » ? Le succès des collections auctoriales consacrées à Baudouin de Condé, d'une part, et d'autre part les configurations multiples de ces différentes collections en fonction des *codices* posent en tout cas certaines questions liées à la question de l'auteur dans le cadre du commerce du livre. On dénombre en effet six manuscrits produits dans un contexte de travail à la chaîne en atelier combiner selon une logique modulaire, les œuvres de Baudouin à des ensembles éditoriaux plus vastes et, dans la majorité des cas, aux collections auctoriales d'autres poètes (Adenet le Roi, Jacques de Baisieux, Rutebeuf et, bien sûr, Jean de Condé). Jamais (si ce n'est dans le cas isolé et tardif du BnF fr. 1634) le prestige de Baudouin n'est-il rattaché à un protecteur puissant ni à une autorité latine qui « tiendrait » son autorité³⁰¹.

Certes, il est très probable que la ferveur manuscrite (toute relative) dont a fait l'objet le poète ait à voir avec le fait que tous les manuscrits qui contiennent son œuvre proviennent d'un même réseau d'aristocrates septentrionaux et parisiens, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1. Mais cela n'entre pas en contradiction avec le fait que Baudouin ait pu, par ailleurs, être perçu comme un produit « vendeur » et prestigieux que différents clients du commerce livresque pouvaient souhaiter retrouver dans les *codices* dans des collections personnalisées.

De ce fait, les collections auctoriales de Baudouin incitent à réfléchir, comme nous le faisons avec le cas de Watriquet de Couvin, sur la façon dont la constitution des figures d'auteurs de langue d'oïl a pu prendre place au sein d'un commerce livresque. Sans doute l'œuvre de Baudouin a-t-elle pu paraître particulièrement bien adaptée à ce

³⁰¹ Dans le BnF fr. 1634 seulement, Marguerite de Constantinople est ainsi nommée dans le *Dit de l'Olifant*, tandis que Guillaume II de Dampierre est nommé dans le *Dit des droits*. Cf. *supra*, chapitre 1, p. 269.

commerce : composée de petits poèmes modulables et signés, facilement intégrables à des ensembles éditoriaux plus vastes et personnalisés, elle a probablement représenté un produit à la fois convoité et reconnaissable pour certains clients et une sorte de « stock textuel » commode pour des commerçants du livre désireux de le recycler selon les goûts de leur public. Il est également possible que Jean de Condé, et surtout les compilateurs de son œuvre, aient misé sur le succès du père pour mieux faire valoir le savoir-faire poétique de son fils au sein de collections de poèmes très semblables à celles de Baudouin. En somme, ces brèves réflexions sur la dimension commerciale des manuscrits à collections autoriales doivent servir à rappeler une fois de plus l'une des dimensions très concrètes de l'autorité nouvelle des poètes de langue d'oïl. En effet, du point de vue de la réception, c'est entre autres parce qu'il existait une demande de la part d'une clientèle suffisamment fortunée et désireuse de se procurer des collections autoriales individuelles que des figures d'auteurs ont été bâties dans des livres de langue d'oïl.

Une fois de plus, la constitution de figures autoriales manuscrites de langue d'oïl se donne donc à voir comme la conséquence d'un dialogue avec le public orchestré par les maîtres d'œuvres à l'origine de tel ou tel manuscrit. Cette idée peut paraître banale ; elle n'en est pas moins restée longtemps éclipsée par des recherches centrées exclusivement sur la seule personne de l'auteur. Ce que nous avons vu ici grâce notamment à l'usage dit « souple » de la bibliographie, c'est que les *codices* « mineurs » (ou celui de Chrétien de Troyes) ne se résument pas à une mise en application d'une volonté statique d'un auteur. On perçoit plutôt une flexibilité dans les collections qui laisse supposer un dialogue incessant avec le public, qui reste le garant financier principal de l'entreprise qui consiste à bâtir un auteur dans un manuscrit. Cela n'empêche pas, par ailleurs, qu'un auteur tel que Baudouin de Condé ait pu incarner une autorité suffisante pour qu'on puisse vouloir se procurer ses *dits*, ainsi que ceux de son fils. Dans le contexte que nous étudions, l'auteur est une fonction éditoriale dont la mise en place dépend de tous ces facteurs à la fois.

Par ailleurs, ce survol linéaire des œuvres manuscrites de l'illustre mais problématique Chrétien de Troyes, d'une part, et des nombreux auteurs mineurs de notre corpus, d'autre part, aura confirmé en les généralisant certaines tendances déjà dégagées dans les chapitres précédents. Sans anticiper notre synthèse conclusive, on dira

simplement qu'elles remontent toutes à une même interrogation très simple : peut-on et doit-on bâtir des *auctores*, c'est-à-dire des à la fois des auteurs d'œuvres de l'esprit et des garants monumentaux de l'excellence idéologique, poétique et linguistique d'une collectivité donnée, dans le contexte d'une littérature de langue d'oïl ? Le prestige, les attaques et la censure dont a fait l'objet l'une des figures majeures de l'avènement du genre romanesque en langue d'oïl, à savoir Chrétien de Troyes, rendent compte à grande échelle de l'hésitation qu'a suscité cette idée qu'il puisse y avoir un *auctor* de romans. De même, on perçoit, dans les autres recueils, tout le caractère centrifuge, et non pas unidirectionnel, de la réponse de la littérature de langue d'oïl naissante au « problème de l'auteur ». Qu'il s'agisse du très pieux Pierre de Beauvais, clerc-translateur, ou du décapant Gautier le Leu, chaque collection tente de repenser, souvent sur le mode de l'expérimentation autoréflexive, la définition de l'auteur en langue d'oïl qu'elle est en train de bâtir. Celle-ci semble s'articuler autour d'une reconfiguration de la dichotomie entre français et latin (Pierre de Beauvais, Philippe de Remi dans le BnF fr. 1588, Nicole Bozon dans le manuscrit de Londres, Geoffroi de Paris dans le BnF fr. 146), combinée à une exploration de genres poétiques qui, tels le roman, le fabliau, l'oiseuse ou le fatras, par exemple, permettent de conférer un caractère anti-autoritaire et anti-auctorial aux figures d'auteurs de langue d'oïl que bâtissent les manuscrits. L'auteur de langue d'oïl tel que dépeint dans ces recueils peut chercher à emblématiser (en l'amendant à l'occasion) l'héritage culturel et les références poétiques du public auquel les textes et les *codices* sont destinés : le roman courtois, Lancelot, le Graal, dont nos poètes sont alors, d'une certaine manière, les héritiers, si ce n'est les garants. Mais l'auteur français tel que constitué dans nos manuscrits peut également tenter de faire table rase de ce passé littéraire, et prêcher une pieuse méfiance vis-à-vis de la représentation livresque, des *auctores* et, plus généralement, du péché. On le voit, tous ces recueils n'usent pas systématiquement de la totalité des codes liés à la biobibliographie pour mettre en scène un rapport ironique et distancié à la notion d'*auctor* dont ils se revendiquent par ailleurs, ne serait-ce qu'en raison de la pratique attributive qui les fonde. Mais tous livrent, dans leurs inscriptions autoriales comme dans leurs poèmes, une parole autoréflexive et plurielle où se laisse deviner la singularité (ou plutôt les singularités) d'une notion – l'« auteur français » – qu'ils réinventent dans un geste conscient, expérimental, et

dépourvu d'une visée unique, dont on pourrait simplement et clairement suivre le progrès historique jusqu'à nos jours.

CONCLUSION

Au terme de cette étude qui ne pouvait qu'être vaste au regard de son objet, il convient de résumer et de mettre en ordre les multiples enjeux de notre enquête, les différents résultats que nous estimons avoir obtenus, ainsi que les redéfinitions principales opérées tout au long de la démonstration. En outre, parce que le présent travail était conçu comme une tentative d'écrire autrement le récit de l'invention de l'auteur dans les manuscrits de langue d'oïl, nous n'avons fait qu'effleurer certains axes de recherche qui, s'ils étaient explorés plus en profondeur, pourraient potentiellement renouveler l'image qu'on peut se faire de cette question, et par conséquent de la littérature médiévale dans son ensemble. Tout en synthétisant les avancées et les mises au point que nous venons d'effectuer, nous nous tournerons donc ici vers ce qui pourrait constituer l'avenir potentiel des études sur l'auteur médiéval de langue d'oïl.

Le dessein principal de notre travail était de donner à voir et à comprendre l'avènement de l'auteur en tant que fonction éditoriale signifiante dans les manuscrits de langue d'oïl produits entre l'époque des premières incursions du français dans les livres et celle emblématisée par Guillaume de Machaut, soit grossièrement les années 1100-1340. En partant d'un échantillon de manuscrits le plus représentatif possible et en prenant en compte l'ensemble plus vaste de *codices* produits à cette époque, de même que les tendances esthétiques, culturelles et parfois épistémologiques propres à ce contexte, nous aurons tenté de préciser quelque peu le tableau de cet événement majeur mais encore relativement mal connu que constitue l'« invention de l'auteur » dans les premiers manuscrits littéraires en français.

Nous aurons contribué à montrer que les nombreux acteurs de la production et de la réception des manuscrits de langue d'oïl utilisent des codes éditoriaux associés de longue date à la notion d'*auctor* et en premier lieu la biobibliographie pour penser le geste de rupture qu'ils posent dans l'histoire littéraire. Ce geste consiste à bâtir, dans des recueils, l'œuvre et l'identité de figures de poètes de langue d'oïl tout en les plaçant dans un rapport d'imitation, d'appropriation, d'émancipation et parfois même de déconstruction de la notion d'*auctor*. Les innovations majeures observables dans nos manuscrits émanent de ce rapport ambivalent à cet avatar ancien de l'auteur, issu principalement des lettres latines, de la part de l'ensemble des acteurs de la production

des manuscrits que nous avons étudiés ici. Elles témoignent en outre du véritable problème poétique, éditorial et parfois même moral qu'a représenté la constitution des premières figures d'auteurs de langue française dans des manuscrits.

On l'aura compris, en raison du caractère fondamental, saturé en apparence et par conséquent éminemment polémique de la « question de l'auteur » au Moyen Âge, la délimitation de notre corpus, l'approche méthodologique que nous avons employée pour examiner celui-ci, ainsi que les hypothèses que nous avons dégagées à son sujet constituaient dans un premier temps une réponse aux travaux et aux thèses les plus répandues sur l'auteur médiéval en général, et sur celui de langue d'oïl en particulier. L'« auteur », c'est-à-dire la question de l'attribution d'œuvres de l'esprit à un individu donné, doté d'un nom propre, véhicule avec lui son lot de présupposés théoriques liés au caractère central qu'il a revêtu et continue de revêtir à l'époque moderne. Chaque nouvelle étude sur l'auteur médiéval risque donc inévitablement de relayer ces présupposés, et ce même (d'aucuns diraient : « surtout ») lorsqu'elle prétend s'extraire du contexte moderne pour tenter d'appréhender immédiatement les données et les témoins textuels issus du Moyen Âge. C'est pour cette raison que nous avons choisi de penser nos analyses et de présenter nos données dans un dialogue constant avec les définitions et les hypothèses sur l'auteur les plus répandues au sein de la médiévistique. Nous avons cherché ici à les clarifier, à les compléter ou à les nuancer.

Tout un volet de notre étude a donc consisté à repenser le regard théorique que l'on peut jeter sur l'auteur dans les textes en ancien français, en opérant une « critique de la critique », d'une part, et en alimentant d'autre part la discussion de nouvelles données matérielles et contextuelles. Ce faisant, nous avons donc tenté tout d'abord de procéder à certaines clarifications typologiques et heuristiques concernant des lectures dont nous avons constaté le caractère hégémonique et influent, et ce pour mieux extraire un tableau original de l'avènement de la figure d'auteur dans les lettres de langue d'oïl. On énumérera une dernière fois ici les clarifications et les définitions auxquelles nous avons procédé.

La première et la plus fondamentale de ces mises au point avait trait à la confusion pernicieuse et répandue selon laquelle l'auteur, d'un côté, et le sujet – la *subjectivité* – de l'autre seraient deux notions nécessairement consubstantielles, étant

donné qu'elles fondent ensemble ce que la culture occidentale nomme la « modernité ». À elle seule, la fusion auteur-sujet telle qu'elle a été opérée à l'époque moderne a déterminé une immense majorité des thèses sur l'(in)existence de l'auteur dans les lettres du Moyen Âge européen et chrétien. Ainsi, nous avons vu que beaucoup de médiévistes et de non-médiévistes parlaient de l'auteur au Moyen Âge soit pour trouver les racines, l'envers ou encore le lieu de la dissolution partielle ou totale du « sujet supposé s'avoir³⁰² ».

Le sujet, c'est-à-dire l'être humain individuel comme source, socle, propriétaire et responsable juridico-pénal du savoir, de ses actions et de ses représentations ; tel a été le principal cadre théorique qui a orienté et qui continue d'orienter, souvent de manière tacite, bon nombre des recherches sur l'auteur au Moyen Âge. Nous espérons avoir montré que, depuis les premières études lansonniennes et beuviennes d'auteurs comme Chrétien de Troyes jusqu'aux contributions les plus récentes sur le « phénomène autographe » dans les lettres françaises médiévales, en passant par les travaux de Michel Zink et de Sylvia Huot sur la naissance de la subjectivité littéraire ou sur celle de l'*écrivain* dit « moderne », la question du *sujet* avait interféré lourdement avec celle, distincte, de l'auteur. En d'autres termes, le phénomène de l'attribution d'une œuvre poétique à un nom propre dans un manuscrit – ce que nous appelons « l'auteur » – a souvent été confondu avec l'idée de l'avènement d'un système esthétique, poétique et culturel plaçant en son centre l'homme individuel et ontologiquement autonome, à savoir la *subjectivité*. De cette première interférence a découlé une nouvelle série de confusions théoriques ou d'axes de lectures que nous aurons tenté de dissiper ou de contourner ici.

Ainsi, il s'est agi de distinguer les différentes strates de la question de l'auteur que bon nombre de critiques avaient pris l'habitude d'envisager comme étant interconnectées, mais qui ne le sont tout simplement pas pour l'époque et le corpus qui nous concernaient principalement. À cet égard, l'exercice de définition et de délimitation de notre corpus d'étude a été l'occasion soit de reprendre, soit de produire une typologie des témoins manuscrits et des notions théoriques que l'on pouvait employer pour penser la question

³⁰² Ce jeu de mots est employé par Alain de Libera et fait référence au « sujet supposé savoir » de Jacques Lacan. Cf. Alain de Libera, *La volonté de l'action. Cours du Collège de France 2015. Du sujet enfin en question*, Paris, Vrin, 2017.

de l'« invention » de l'auteur en tant que catégorie essentielle dans la constitution et la réception des manuscrits français du Moyen Âge.

Le premier enjeu heuristique de taille avait trait à l'établissement des bornes chronologiques de notre enquête. En effet, ce travail est parti en premier lieu d'un réexamen complet des témoins manuscrits produits *avant* la seconde moitié du XIV^e siècle. La raison de ce choix était la suivante : cette époque (le Moyen Âge tardif) a déjà bénéficié d'une attention hors-normes de la part des médiévistes, qui y voient traditionnellement la période où semble se vérifier l'hypothèse d'une naissance conjointe de l'auteur-écrivain-sujet dit « moderne » emblématisé, dans la littérature française, par Guillaume de Machaut, et dont on se sert généralement pour remédier à l'effet d'altérité et de confusion que peut produire la question de l'auteur dans les lettres d'oïl des siècles précédents. Si nous évoquerons plus loin, comme l'un des axes potentiels de recherches à venir, sur les avantages qu'il y aurait à poursuivre une enquête comme la nôtre avec un corpus issu de la deuxième moitié du XIV^e siècle et au-delà, il nous paraissait nécessaire de tempérer les élans trop volontiers téléologiques d'une pensée moderne qui tend à conférer un aspect excessivement linéaire au récit de « l'invention de l'auteur français » entendu comme « sujet écrivain », ou encore comme *écrivain*.

Cette borne chronologique constituait donc également une borne théorique, qui a mieux donné à voir la diversité des réalités éditoriales et poétiques que plusieurs critiques avaient pris l'habitude de rassembler sous l'étiquette fédératrice et unificatrice de la notion d'auteur, ou parfois d'écrivain. De fait, nous aurons consacré une partie importante de notre démonstration à distinguer conceptuellement les réalités telles que le contrôle auctorial, l'autographie, ou la constitution d'*opera omnia* du phénomène qui nous intéressait en premier lieu, à savoir la seule constitution de collections de poèmes attribuées de façon claire et répétée à un nom d'auteur unique dans les plus anciens manuscrits de langue d'oïl. Il s'agissait en d'autres termes de cerner au plus près et de façon autonome un phénomène beaucoup moins connu et beaucoup moins étudié de l'histoire du manuscrit médiéval, à savoir le(s) moment(s) où il a été décidé de manière collective que des poèmes de langue d'oïl seraient transcrits dans des collections manuscrites et attribuées de façon claire et insistante à un seul auteur. Nous voulions ainsi comprendre comment et pourquoi l'auteur avait pu devenir une catégorie non

seulement de la production du texte médiéval, mais également de sa réception manuscrite.

De ce fait, nous avons décidé d'isoler et d'étudier, au sein de la tradition manuscrite des quelque 320 noms de poètes inventoriés dans le *Dictionnaire des Lettres françaises* et réputés actifs entre 1100 et 1340, un groupe de recueils qui présentait un intérêt dénué de toute ambiguïté pour la question de l'attribution d'une série continue de textes à un nom de poète donné. Baptisés ici « recueils à collections (ou compilations) autoriales individuelles », ces manuscrits constituaient selon nous un observatoire privilégié de la construction de l'auteur du point de vue de la réception manuscrite. Par rapport aux monographies, aux cycles et aux sommes manuscrites où pouvaient parfois affleurer des figures autoriales (Jean de Joinville dans le BnF fr. 13568, Gautier Map et Robert de Boron dans le cycle de la *Vulgate*, Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*, etc.), mais où la cohérence du manuscrit était garantie par des impératifs de continuité narrative ou d'autres dispositifs « super-textuels », les recueils à collections autoriales individuelles se présentent d'abord et avant tout comme des ensembles textuels modulables dont le premier principe structurant est une (voire deux) figure(s) d'auteur(s).

C'est pour cela que nous avons retenu, pour l'analyse principale, les recueils de collections attribuées à Philippe de Thaon, Angier, Guillaume le Clerc de Normandie, Chrétien de Troyes, Pierre de Beauvais, Philippe de Remi, Rutebeuf, Adam de la Halle, Adenet le Roi, Gautier le Leu, Jacques de Baisieux, Geoffroi de Paris, Jean de Lescurel, Baudouin de Condé, Jean de Condé, Watriquet de Couvin et Nicole Bozon. En prenant comme unité de base la répétition du nom de l'auteur – l'inscription onomastique – nous aurons vu que tous ces manuscrits contiennent des collections très explicitement organisées autour de ces figures d'auteurs individuelles. Pour cette raison, ils sont une illustration parfaitement claire d'une volonté de faire de l'auteur une catégorie essentielle de la transmission et de la consommation manuscrites d'une collection de textes. Les nombreux cas-limite de recueils à inscriptions onomastiques de faible envergure (Robert de Blois, Wauchier de Denain, Jofroi de Waterford, Chardri, etc.) mentionnés en introduction doivent cependant nous rappeler que notre échantillon n'était en aucun cas présenté comme absolu et que ses contours demeurent, à certains égards, incertains. Néanmoins, nous aurons tenté de pratiquer une certaine systématité et un certain

scepticisme face à des données manuscrites qui demeurent troubles et mouvantes. Nous reviendrons plus loin dans cette conclusion sur les limites heuristiques et les points aveugles de notre choix.

Même délimité de la sorte, le corpus à l'étude risquait encore de ne pas être correctement compris et analysé, et ce pour deux raisons essentiellement. D'un côté, à cause du caractère hégémonique de l'hypothèse du « contrôle auctorial », avatar philologique de la subjectivité, notre groupement de manuscrit risquait à tort d'être compris soit comme la simple manifestation d'une implication accrue des auteurs « historiques », dits « de chair et de sang », dans la production de recueils où ils sont mis en scène, soit comme les descendants philologiques plus ou moins directs d'une collection autographe, agencée et « autorisée » par l'auteur. En revenant longuement sur ce que l'on croit savoir sur le contexte des figures autoriales construites dans les recueils, ainsi que sur le contexte de production des manuscrits, nous aurons tenté de suggérer que l'hypothèse du contrôle auctorial est non seulement inopérante dans certains de nos recueils, mais qu'elle dissimule surtout la dimension éminemment collective et, par ailleurs, modulaire de la décision qui consistait à transmettre et à promouvoir l'œuvre d'un auteur clairement identifié dans une compilation manuscrite.

Dans le survol contextuel du chapitre 1, de même que dans certaines de nos études de cas, nous avons ainsi avancé que l'avènement de nos recueils à collections autoriales individuelles ne doit pas être systématiquement compris comme une simple conquête progressive d'« écrivains » *contre* la variance de la culture manuscrite. Comme nous l'avons vu, l'autographie, la supervision auctoriale et, d'autre part, la constitution d'une compilation auctoriale dans un manuscrit sont trois phénomènes conceptuellement et matériellement séparés.

De fait, à l'époque que nous étudions, le fait qu'un auteur puisse aussi être un copiste de manuscrits n'aboutit pas nécessairement à la constitution de manuscrits à collections autoriales. Ainsi, au sein de notre corpus, seul le manuscrit BnF fr. 24766 a (potentiellement) été transcrit par l'auteur des poèmes que contient le *codex*, à savoir frère Angier. D'autre part, l'auteur d'expression latine et anglaise William Herebert est très probablement responsable de la transcription de ses propres œuvres dans le manuscrit Londres, BL, Additional 46919, qui contient aussi les œuvres de Nicolas Bozon. Mais cet

exemple d'autographe du XIV^e siècle, dont on ne connaît pas le lien avec le Nicole Bozon historique, montre bien que la question de l'autographie et celle de la transcription par un auteur de sa propre collection auctoriale ne sont pas des phénomènes consubstantiels.

En outre, nous n'observons pas, dans les recueils étudiés, de mouvement progressif vers toujours plus de contrôle et toujours plus d'autographie au sein d'un manuscrit où la figure de l'auteur occuperait une place grandissante. Nos données contextuelles et manuscrites offrent au contraire un tableau beaucoup plus nuancé sur ces trois phénomènes séparés que sont l'autographie, la supervision par l'auteur de la production de manuscrits contenant ses œuvres et la constitution de collections autoriales plus ou moins grandes au sein de recueils.

D'une part, si l'on se concentre sur la simple hypothèse du contrôle auctorial, on constate que certains recueils peuvent à l'occasion mettre en scène l'auteur procédant à la transcription de *son* manuscrit, comme dans le cas emblématique du texte et du périphrase du recueil 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal. À des fins essentiellement rhétoriques, Adenet le Roi est parfois présenté, dans le texte et le périphrase du recueil, comme le scripteur de son œuvre, contre l'indolence des mauvais *escrivains*, dont il craint effectivement qu'ils ne corrompent l'intégrité de son œuvre. De fait, il est tout à fait plausible que la figure historique du ménestrel, présente dans les comptes de son protecteur Gui de Dampierre, ait été présente alors qu'étaient transcrits le manuscrit 3142, contenant la totalité de ses poèmes. Mais il faut alors rappeler que le *codex* 3142 fait partie d'un ensemble de recueils luxueux, produits à la chaîne sous la forme de cahiers autonomes, qui pouvaient ou non être assemblés en collections autoriales. Le manuscrit « frère » du recueil 3142, le BnF fr. 12467 le prouve : en fonction de la commande, un même atelier pouvait décider ou non de transcrire les poèmes d'un auteur sous la forme d'une collection auctoriale continue, clairement attribuée à un même nom. Le traitement privilégié dont fait l'objet Baudouin de Condé, distinctement identifié dans le manuscrit 3142 mais pratiquement absent du BnF fr. 12467, le montre avec encore plus de force. À l'évidence, c'est aussi parce que la clientèle fortunée des recueils à collections autoriales individuelles souhaitait posséder

de tels objets que les figures d’auteurs telles celles d’Adenet le Roi et Baudouin de Condé ont pu émerger dans les livres.

Le cas des manuscrits de Watriquet de Couvin, qui sont des objets éditoriaux exceptionnels en raison de leur grand nombre et en raison de leur morphologie particulière (tous sont organisés autour de la seule figure de Watriquet), permet de préciser ces affirmations. Certes, il est tout à fait plausible que le ménestrel couvinois historique ait joué un rôle dans cette vaste chaîne de production de ses manuscrits dont faisaient partie le libraire, les copistes, les enlumineurs et surtout le mécénat. Mais, comme nous l’avons analysé, tout autant qu’une indication potentielle du progrès de la volonté de contrôle d’un auteur, la mise en branle d’un projet aussi vaste, coûteux et monumental que celui de la production de manuscrits de luxe, puis leur conservation dans les bibliothèques princières indique la dimension collective et sociologique du projet de transcription et de diffusion des recueils de Watriquet de Couvin. Cette affirmation selon laquelle le succès et la production des manuscrits à collections autoriales de langue d’oïl a partie liée avec le public peut passer pour un truisme. Mais elle a pour effet de nuancer certaines des opinions qui peuvent encore circuler concernant l’avènement des collections autoriales individuelles, et qui les associent un peu trop promptement au seul phénomène de la supervision autoriale, individuelle et « souveraine ».

Du reste, les autres recueils de notre corpus ne se laissent pas aussi clairement rattacher à un contexte de production bien défini, où serait présent, de surcroît, l’auteur historique mis en valeur dans ces *codices*. À des degrés divers, Philippe de Thaon, Chrétien de Troyes, Pierre de Beauvais et, dans certains cas, Baudouin de Condé sont mis à l’honneur dans des manuscrits produits au moins une génération après la fin de leur période d’activité supposée. D’autres recueils sont avant tout des énigmes philologiques : on n’en sait tout simplement pas assez sur Guillaume le Clerc de Normandie, Jacques de Baisieux, Gautier le Leu, Geoffroi de Paris, Jean de Lescurel ou encore sur l’identité du Philippe mis en scène dans le BnF fr. 1588 pour savoir s’il est possible ou non que ces personnages – à supposer qu’ils existaient – étaient présents lors de la transcription de leurs poèmes dans les manuscrits de notre corpus. On ignore aussi ce qu’il en est du rôle d’Adam de la Halle dans le BnF fr. 25566, tandis qu’il n’est pas parfaitement outrancier de penser – contre l’avis de spécialistes tels que Jean-Charles Payen cependant – que Jean

de Condé ait veillé à ce qu'on copie ses œuvres et celle que les manuscrits désignent comme celle de son père côte à côte.

Paradoxalement, la figure de Rutebeuf était jusqu'alors présentée comme l'emblème d'un auteur dont les différentes collections autoriales étaient trop désordonnées pour qu'on suppose qu'elles soient le fruit d'une volonté ou d'un plan du poète. Sans rouvrir le vieux débat sur la sincérité de ses confessions autobiographiques, et sans avancer l'hypothèse d'un contrôle auctorial de sa part, nous aurons tout de même illustré la part ignorée de stabilité qui caractérise au moins deux de ses collections (celles du BnF fr. 837 et du BnF fr. 1593).

Cette dernière observation doit nous permettre d'attirer une fois de plus l'attention sur le caractère très souvent modulaire des différentes collections autoriales de notre corpus. Les tableaux panoptiques des compilations de poèmes de Pierre de Beauvais, Rutebeuf, Baudouin de Condé, Jean de Condé et Watriquet de Couvin, d'une part, ou encore les dissonances entre listes bibliographiques textuelles et agencements péritextuels, comme dans le cas de la collection de Gautier le Leu, d'autre part, l'illustrent bien. Encore une fois, ces différentes données montrent que l'auteur tel qu'il s'édifie dans nos recueils est une construction collective et souple, qui n'existe que dans un dialogue avec le public et les multiples instances responsables de la transmission des manuscrits. Or ce public, souvent constitué d'un même réseau d'aristocrates franciliens et/ou hainuyers, s'invite pour sa part dans le texte et le péritexte des recueils, de tel sorte qu'il est difficile d'oublier le rôle de premier plan qu'il a joué dans « l'invention de l'auteur » dans ces *codices*.

Bien entendu, notre objectif ne consistait pas à saper purement et simplement l'hypothèse selon laquelle nos manuscrits doivent leur existence à une « impulsion première » initiée par des figures historiques. Le fait que beaucoup des inscriptions onomastiques que nous relevons de façon invariante d'une collection à l'autre se retrouvent dans le texte, et non seulement dans le péritexte de nos recueils peut par exemple fonctionner comme une indication d'une « origine commune », à laquelle il serait sans doute absurde de ne pas conférer les traits d'une personne réelle, potentiellement (sur)nommée « Adenet le Roi », « Jacques de Baisieux » ou « Rutebeuf », selon les cas. Là n'est pas, cependant, l'aspect le plus intéressant et le plus distinctif de la

question que posaient, selon nous, les recueils de notre enquête. En effet, l'intérêt majeur de nos manuscrits réside dans le fait qu'ils donnent à voir, tant dans leur texte que dans leur périphrase, aussi bien au sein de chaque poème que dans leur disposition éditoriale générale, la fabrique de la *fonction-auteur* comme élément capital et signifiant dans la transmission manuscrite des textes les plus anciens de la langue française.

Pour comprendre cette question non plus philologique, mais poétique et culturelle, qui constituait le véritable centre de notre analyse, nous avons une fois de plus opéré à partir des opinions de nos prédécesseurs, c'est-à-dire de ce qui semble admis et connu dans l'histoire de l'auteur dans les manuscrits de langue d'oïl. Il s'agissait de les retravailler et de tenter de mettre en lumière ce qu'elles avaient pu éclipser totalement ou partiellement. Toujours dans le but de comprendre l'avènement de l'auteur dans les manuscrits de langue d'oïl en tant que catégorie de la réception médiévale, nous avons tenté de mieux saisir quelle était l'innovation que proposait nos recueils en cherchant les modèles éditoriaux, culturels et poétiques préexistants – l'horizon d'attente – à partir duquel (ou contre lequel) les collections auctoriales de notre corpus étaient bâties. Cet angle d'interprétation, héritier des théories de la réception, se sera avéré particulièrement fructueux pour saisir un aspect mal connu des recueils de notre corpus, à savoir leur caractère secondaire, critique et expérimental de l'« invention de l'auteur français ».

En effet, nous aurons vu que le geste éditorial fondateur de nos recueils, qui consiste à compiler une série de poèmes et à les attribuer à un auteur, ne représentait pas en soi une nouveauté à l'époque étudiée. Il s'agissait plutôt d'une des manifestations d'un modèle dont nous aurons réévalué les contours, de même que la prégnance dans le paysage littéraire médiéval, et que nous avons rassemblé sous le nom de « biobibliographie ». Au XII^e siècle, époque à laquelle est constituée la plus ancienne collection auctoriale de notre corpus, à savoir celle consacrée à Philippe de Thaon dans le manuscrit Londres, BL, Cotton Nero A.V, la biobibliographie était un des modes d'appréhension, de construction et de transmission de figures auctoriales les plus répandus et les plus anciens dans les lettres européennes. Bien plus qu'un simple outil informatif, il s'agissait d'un véritable outil herméneutique, éditorial et culturel d'institutionnalisation et de légitimation qui se combinait notamment avec la notion d'*auctor*, dont nous avons rappelé qu'elle était « l'ancêtre » de ce que nous appelons

aujourd'hui l'« auteur ». Le dialogue qu'entretiennent les recueils de notre corpus avec ces deux réalités interconnectées que sont la biobibliographie, d'une part et l'*auctor* d'autre part aura constitué la véritable clé de voûte de notre enquête, ainsi que sa principale « découverte ».

De concert avec l'hypothèse du contrôle auctorial, l'état des connaissances concernant la notion d'*auctor* et surtout concernant un hypothétique « modèle biobibliographique » en fonction des différentes branches de la médiévistique et des différents travaux sur l'auteur médiéval constituait donc le second obstacle théorique de taille à l'intelligibilité de notre démonstration. En effet, tout en donnant à voir la richesse poétique et éditoriale des manuscrits de notre corpus, et afin de cerner l'originalité de leur contribution dans le paysage littéraire de leur époque, il nous fallait tout d'abord nuancer la perception évolutionniste qui faisait avant tout de ces *codices* auctoriaux l'emblème d'un bouleversement de la « conscience » littéraire. Toutefois, il nous fallait aussi relativiser les opinions qui feraient des manuscrits à collections autoriales individuelles de langue d'oïl de simples calques de pratiques éditoriales liées à l'*auctor* latin. Ni transfert pur et simple d'une conception latine de l'auteur, ni invention *ex-nihilo* du concept de paternité littéraire, nos manuscrits auront été pensés ici comme le lieu d'une expérimentation éditoriale et poétique intense autour de la notion d'*auctor* et du modèle de la biobibliographie dans le domaine, naissant à l'époque, de la littérature française.

C'est dans le but de donner à voir les multiples facettes, ou encore les différentes strates de cette expérimentation que nous avons procédé à ce qui pourrait être vu *a priori* comme un détour, et que nous sommes partis du cas de la réception biobibliographique des troubadours. L'exercice de justification de la pertinence de la prise en compte des *vidas* et des *razos* nous a occupé longuement ; cette prise en compte remplissait un double objectif.

D'une part, elle a permis une mise au point théorique nécessaire concernant les biographies de troubadours, dont la question hautement débattue de la genèse s'est souvent vue mêlée au problème plus général de l'avènement de l'auteur dans les lettres vernaculaires européennes, et donc dans les manuscrits à collections autoriales individuelles de notre corpus. Bon nombre d'études influentes ont en effet placé les biographies de troubadours au début d'un récit synthétisé mieux que tout autre par

l'ouvrage de Sylvia Huot, *From Song to Book*. L'hypothèse va comme suit : souvent transcrites dans des recueils organisés en compilations auctoriales dédiées à des troubadours, les *vidas* et *razos* « annonceraient », selon plusieurs médiévistes, le basculement progressif de la poésie lyrique courtoise vernaculaire jadis anonyme, close et orale dans un paradigme faisant la part belle à la notion d'auteur, à l'autobiographie et à une poétique propre à l'univers de l'écriture. Ce basculement se laisserait aussi percevoir dans les chansonniers de trouvères *puis* dans les manuscrits à collections auctoriales individuelles en langue d'oïl telles celles du poète « autobiographique » et « personnel » Rutebeuf, sorte de « point culminant » d'une évolution esthétique et éditoriale dont le prélude serait les biographies de troubadours, tentatives exogènes et tardives de ramener la lyrique vernaculaire des premiers temps dans le giron de cette nouvelle esthétique.

Nous nous devons de réexaminer ce tableau général, non seulement pour vérifier le lien de causalité qu'il supposait entre biographies de troubadours et manuscrits de langue d'oïl à collections auctoriales individuelles ; non seulement en raison des recoupements matériels avérés entre chansonniers de troubadours, chansonniers de trouvères et recueils de notre corpus ; mais aussi en raison du fait qu'il dissimulait une connexion plus profonde et inégalement connue entre les trois *corpora*. Cette connexion était d'une importance capitale, puisqu'elle permettait d'expliquer autrement le sens et la fonction du geste éditorial au cœur des manuscrits de langue d'oïl à collections auctoriales individuelles. Tout comme les chansonniers contenant des *vidas* et les *razos*, nos manuscrits s'avèrent les héritiers d'un modèle éditorial, la biobibliographie, et auctorial, l'*auctor*. En d'autres termes, ils ne sont pas uniquement les témoins d'un bouleversement esthétique parfaitement nouveau dans l'histoire littéraire.

Il s'agit là de la deuxième et de la principale raison pour laquelle le détour par les troubadours s'imposait : il permettait de voir les nombreuses facettes du modèle biobibliographique et de la notion d'*auctor* et servirait, pour cette raison, d'étalon auquel mesurer la réinvention de la notion d'auteur dans nos manuscrits. Nous nous sommes donc appuyé dans un premier temps sur les travaux bien connus de certains occitanistes portant sur la genèse des *vidas* et des *razos* et les avons complétés à l'occasion dans le but de revenir sur la définition de la biobibliographie et sur celle de l'*auctor*.

L'idée selon laquelle les biographies de troubadours imitaient un modèle éditorial, poétique et herméneutique ancien lié à la notion d'*auctor* n'était certes pas neuve, loin de là. Mais elle s'était surtout cristallisée autour de recherches génétiques qui comparaient les *vidas* et les *razos* à la portion biographique des prologues académiques que l'on a pris l'habitude de nommer les *accessus ad auctores*. Notamment en raison de son caractère à la fois partiel et contesté selon les écoles critiques, il nous semblait nécessaire de compléter ce tableau en montrant que les biographies des *accessus* n'étaient que l'une des manifestations d'un modèle beaucoup plus vaste et plus ancien de fabrication, de légitimation culturelle et d'interprétation de l'auteur, et dont les chansonniers de troubadours organisés par auteur et contenant des biographies étaient l'une des nombreuses actualisations. C'est ainsi que nous avons pu mesurer tout d'abord l'ampleur indéniable, l'ancienneté et le caractère absolument central du modèle dit « biobibliographique » dans les lettres latines et chrétiennes, depuis que saint Jérôme, notamment, l'avait importé du monde hellénistique païen. La comparaison entre l'œuvre biobibliographique de saint Jérôme, à savoir le *De viris illustribus*, et les chansonniers biographiques occitans aura permis tout à la fois de constater la permanence d'un modèle, mais également les conditions de son adaptation à un corpus de poètes courtois de langue vernaculaire.

D'un point de vue structurel, nous sommes donc revenu sur les définitions invariantes du modèle biobibliographique, en montrant qu'il permettait essentiellement de « construire des *auctores* », c'est-à-dire aussi bien des responsables individuels d'un corpus textuel et/ou poétique que les garants individués de l'excellence poétique, idéologique et linguistique d'une collectivité donnée. Il s'agissait de bien distinguer les multiples aspects individuels, collectifs, chronologiques, matériels, institutionnels et linguistiques de la biobibliographie et de l'*auctor* que le modèle biobibliographique permet de construire.

À une échelle individuelle, chez saint Jérôme comme dans les chansonniers biobibliographiques en langue d'oc, on perçoit donc dans un premier temps toute une série de pratiques qui attestent d'une même volonté d'utiliser l'auteur comme une unité éditoriale autour de laquelle on rassemble un corpus d'œuvres. Dans ce contexte, la biographie de l'auteur est présentée à la fois comme la porte d'entrée herméneutique et

éditoriale d'un corpus auctorial donné. On y discute la cohérence stylistique de l'œuvre et on y précise l'identité de l'auteur dans une perspective critique et « philologique ».

Par ailleurs, nous avons vu que la biobibliographie possédait une dimension éminemment collective, en mêlant les questions d'attribution textuelle et de biographie à des considérations morales et idéologiques. Prenant généralement la forme d'une liste de la vie et des œuvres de plusieurs auteurs, la biobibliographie est un outil de promotion et de légitimation des idéaux d'une collectivité donnée dont chaque corpus d'auteur et chaque biographie est une actualisation individuée. C'est ainsi que le modèle du type « la vie et l'œuvre » doit aussi être compris, à l'époque, comme le lieu où se pense la conformité de l'auteur singulier à des idéaux qui le dépassent, et dont il est appelé à être le garant, c'est-à-dire l'*auctor*. L'acte d'attribution, le récit de la vie d'un auteur donné, ou encore la mise en série de la vie et de l'œuvre de plusieurs auteurs au sein de catalogues sont autant de stratégies où l'on vise à établir l'excellence et la conformité à l'idéologie de l'*auctor* qui, en contexte chrétien, est une figure qui peut se rapprocher à l'occasion de celle du saint.

En outre, la biobibliographie, de même que les *auctores* que ce modèle permet de construire sont les produits d'une culture qui confère à l'écriture – au livre – un prestige et une monumentalité qui a partie liée avec des considérations chronologiques. La biobibliographie est également un outil de légitimation du fait qu'elle change un individu en un auteur livresque, digne de traverser les siècles et d'incarner une vérité idéologique progressivement avalisée et validée par le passage du temps, et ce au sein d'une culture qui tend à vénérer souvent (mais pas toujours) les anciens.

Enfin, dans le contexte institutionnel européen antique puis médiéval, la biobibliographie recoupe, du fait qu'elle sert à fabriquer des *auctores*, ce domaine voisin qu'est l'étude de la grammaire, véritable porte d'entrée du savoir qui dépend elle aussi de l'étude des auteurs dits « classiques » et du bon usage linguistique et poétique dont ils sont une fois de plus les garants. Or d'un point de vue linguistique, cette grammaire, de même que la vérité dont les *auctores* sont les garants demeurent majoritairement exprimés en latin à l'époque médiévale.

Cette « définition structurelle » en plusieurs strates nous a permis, dans un premier temps, de résumer, de confirmer et de préciser ce que les occitanistes savaient

sans doute déjà pour la plupart : les troubadours ont été traités comme des sortes d'*auctores* ; ils ont fait l'objet de biobibliographies et de grammaires qui les ont placés dans un rapport de comparaison avec les auteurs issus de l'Antiquité chrétienne, mais aussi païenne désignés par le terme d'*auctor*. Loin d'être les simples manifestations d'une nouvelle esthétique, les *vidas* et les *razos* sont donc aussi l'adaptation d'une conception pluriséculaire, théorique et pratique, de l'auteur.

Mais la structure dite « universelle » n'est pas tout ; et il ne suffisait pas de constater l'analogie entre la réception des troubadours et le modèle biobibliographique, ou encore celui, plus général, de l'*auctor*. Il fallait également revenir sur la signification culturelle et poétique d'une telle analogie, et ce pour mieux la comparer ensuite avec la situation – différente au demeurant – dans les manuscrits de langue d'oïl, et dans nos recueils à collections autoriales individuelles. Nous nous sommes donc attaché à ce qui pouvait constituer la signification, ainsi que la « singularité » ou encore le particularisme du projet qui consistait à changer les troubadours en *auctores*.

De par son ampleur et son homogénéité, « l'auteurisation » biobibliographique des troubadours en tant que collectivité de poètes témoigne de fait d'un statut et d'un prestige exceptionnels obtenus à date relativement ancienne par la langue d'oc et ses auteurs. C'est cette aura particulière qui explique sans doute pourquoi cette langue vernaculaire et ses représentants ont pu être perçus comme étant dignes de remettre en cause l'hégémonie du latin et des *auctores* dans la culture livresque, de faire l'objet d'une sorte de *De viris illustribus* vernaculaire ainsi que de grammaires occitanes. Or il ne nous a pas échappé qu'un tel projet de monumentalisation des troubadours et de leur langue avait pu susciter quelques ambiguïtés et un certain nombre d'hybridations

De façon générale, nous avons vu que la majorité des biographies de troubadours et des chansonniers occitans organisés par auteurs qui les conservaient opéraient une refonte, voire une censure poétique, idéologique et morale de l'œuvre et de l'identité des troubadours individuels. Cela permettait par exemple de les changer collectivement en représentants d'une chevalerie et d'une aristocratie pieuse et mesurée, à même d'inspirer les *milites* de la cour des Da Romano, comme l'a montré Maria Luisa Meneghetti. En ce sens, il a pu être avancé que les *vidas* et les *razos* pratiquaient une « allégorisation » du corpus troubadouresque, de la même manière que les lettres chrétiennes latines avaient

allégorisé, par l'entremise d'outils herméneutiques tels que l'*intentio auctoris*, le corpus prestigieux mais idéologiquement problématique des *auctores* païens comme Ovide et Virgile. Mais nous insisterons une nouvelle fois sur le fait que ce vaste projet de normalisation idéologique des troubadours – poètes de l'amour adultère et chantres occasionnels de la folie amoureuse – a aussi généré des errances et des particularismes plus ou moins ponctuels. Les *vidas* ou les *razos* de Bernard de Ventadour, de Gaucelm Faidit ou encore de Peire Vidal, empereur d'un territoire imaginaire, sont là pour nous rappeler que les biographies de troubadours n'étaient pas uniquement conçues comme un moyen de produire, en occitan, une nouvelle génération d'*auctores* exclusivement calqués sur le pieux modèle du *De viris illustribus* de saint Jérôme, ou sur celui, académique et allégorisant, des *accessus ad auctores*. Dans certaines biographies, il pouvait subsister les traces d'une sorte de « particularisme » troubadouresque.

De même, l'élaboration d'une véritable science grammaticale vernaculaire fondée sur l'étude des troubadours à la manière d'*auctores* se présente, pour les spécialistes modernes, comme un phénomène ambivalent. D'une part, il montre bien que le latin, en conformité avec les *auctores* et la culture livresque dont ils étaient les ambassadeurs, a servi de cadre et d'étalon à la diffusion de grammaires de langue d'oc fondées sur le « bon usage » du provençal, emblématisé par les citations de troubadours. En d'autres termes, il illustre le fait que les poètes de langue d'oc ont été placés dans le giron d'un savoir grammatical certes universel, mais pensé de façon plus ou moins tacite dans un rapport de comparaison avec le latin. Par ailleurs, plusieurs spécialistes ont fait valoir l'hypothèse selon laquelle la culture et l'héritage poétique des troubadours auraient infléchi les vérités prétendument universelles de la grammaire. Ce que nous retenons surtout de ces hésitations, c'est avant tout le statut hors normes dont ont bénéficié les troubadours, qui ont fait l'objet d'une monumentalisation biobibliographique et grammaticale à grande échelle. En fonction des points de vue, cette monumentalisation constitue tout à la fois un recadrage de la poésie lyrique d'oc et une conquête de sa part lors de son entrée dans l'univers prestigieux et réglementé des livres, du latin, et des *auctores*, univers qu'elle a sans nul doute « contaminé » de son héritage.

Ce tableau de l'autorisation, ainsi que de l'auteurisation biobibliographique et grammaticale des poètes occitans nous a fourni une série d'axes de lecture qui nous ont

servi, par la suite, à appréhender d'une toute autre manière le phénomène de l'introduction du concept d'auteur dans les lettres de langue d'oïl. Il ne s'agissait plus de traquer seulement les indices de l'avènement d'une nouvelle esthétique et d'un nouveau mode de transmission des textes dont notre corpus serait la manifestation, mais plutôt de constater que nos *codices* étaient le fruit d'une rencontre – parfois explosive – entre la biobibliographie, la notion plus vaste d'*auctor* et les figures de poètes de langue d'oïl.

Effectuant une fois de plus le choix d'une certaine exhaustivité et d'un point de vue large, nous avons illustré les différentes manifestations de l'*auctor* et du modèle biobibliographique dans les manuscrits en ancien français à collections autoriales individuelles, de même que dans le corpus des chansonniers de trouvères. Il semblait utile de prendre en compte ce deuxième corpus, tout d'abord en raison des recoupements matériels et poétiques qu'il offre tant avec les chansonniers de troubadours qu'avec nos manuscrits. De plus, l'étude des chansonniers de trouvères, souvent analysés comme les simples équivalents septentrionaux de la mutation esthétique prétendument initiée dans les biographies de troubadours, nous permettrait de corriger le tableau plus général de l'introduction de la notion d'*auctor* et de la biobibliographie dans les manuscrits de langue d'oïl et de mieux comprendre, dès lors, les particularités poétiques et éditoriales des témoins de notre corpus principal.

Dans les chapitre 3 à 9 de notre étude, nous avons donc constaté la permanence de certains traits constitutifs invariants de la notion d'*auctor* et du modèle biobibliographique dans les manuscrits de langue d'oïl, tout comme nous avons observé des variations, des particularismes, des renversements ou même des absences, tous hautement significatifs. Délaissant le point de vue trop évidemment téléologique d'un lent progrès de la notion d'auteur dans nos manuscrits, nous avons principalement étudié dans la synchronie la façon dont les recueils de langue d'oïl réinventaient l'*auctor* et la biobibliographie pour penser la transformation de poètes français en figures d'auteurs livresques.

Appliquant une grille de lecture assez fixe à diverses études de *codices*, de contextes ou de figures autoriales, notre démonstration a souvent suivi et respecté les spécificités de témoins manuscrits ou de contextes particuliers. Nous aurons tour à tour analysé le groupement vaste des chansonniers lyriques d'oïl (chapitre 3) ; trois des quatre

plus anciens manuscrits de notre corpus, issus du contexte anglo-normand (chapitre 4) ; le « chansonnier d'Adam de la Halle » contenu dans le Paris BnF fr. 25566 (chapitre 5) ; la collection Rutebeuf et le reste du contenu du BnF fr. 837 (chapitre 6) ; l'utilisation tous azimuts de la biobibliographie dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal (chapitre 7) et le contexte large de la production et de la réception des manuscrits de Watriquet de Couvin (chapitre 8). Même le survol conclusif du chapitre 9 aura pris la forme d'un passage en revue souvent individualisé des différentes figures auctoriales qui peuplent notre corpus de manuscrits. Si elle s'est avérée nécessaire pour bien comprendre les subtilités de certains textes et de certains contextes, de même que pour mieux prendre affronter les opinions les plus tenaces concernant les manuscrits et les auteurs de notre corpus, cette approche « au cas par cas » doit être complétée ici par une synthèse plus systématique et générale des axes et des données qu'il nous aura été permis de dégager. On ne s'étonnera donc pas de retrouver ici un ordre distinct de celui suivi par les chapitre 3 à 9 de la démonstration.

En usant du même point de vue « structurel » employé pour évoquer les chansonniers occitans, il convient notamment de profiter de la perspective synthétique utilisée ici pour bien mesurer la part de stabilité avec laquelle certains traits définitoires du modèle de la biobibliographie se retrouvent dans plusieurs chansonniers de trouvères, de même que dans les différents recueils à collections auctoriales individuelles. Dans les chansonniers d'oïl *A*, *a*, *K*, *M*, *N*, *P*, *T*, *X* et *Me* tout comme dans les manuscrits de notre corpus, on observe dans un premier temps cette même volonté, fondatrice du modèle biobibliographique, de constituer une ou plusieurs collections auctoriales clairement attribuées à un nom d'auteur dans le texte et/ou dans le péri-texte du manuscrit. De façon plus ciblée, on retrouve des éléments de la lecture de type « la vie et l'œuvre », appliqués de façon explicite à des figures auctoriales de notre corpus. C'est le cas de Guillaume le Clerc de Normandie dans le BnF fr. 19525, d'Adam de la Halle dans le BnF fr. 25566, de Rutebeuf dans le BnF fr. 837, d'Adenet le Roi et de Baudouin de Condé dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal, de Watriquet de Couvin dans les *codices* qui le mettent en scène, ainsi que, sous une forme parfois plus fragmentaire ou dissonante, les collections auctoriales de Chrétien de Troyes, Pierre de Beauvais, Gautier le Leu, Jean de Lescurel, Geoffroi de Paris, Nicole Bozon et, bien sûr, Jean de Condé,

dont les manuscrits soulignent le lien biographique avec Baudouin de Condé. À l'extérieur des frontières de notre corpus, des textes tels que le *Roman du chastelain de Coucy*, ainsi que les légendes biographiques circulant sur Thibaut de Champagne, Gace Brulé et Blondel de Nesle peuvent aussi être vus comme autant de témoins d'une certaine applicabilité de la biobibliographie à des poètes d'oïl.

De plus, au-delà du seul fait qu'on pouvait appliquer le modèle de type « la vie et l'œuvre » à des auteurs de langue d'oïl, bon nombre de textes transmis dans les *codices* que nous avons étudiés témoignent d'une connaissance parfaitement maîtrisée de ce qui constitue un *auctor*, ainsi que de ce qu'est le modèle de la biobibliographie dans les lettres latines. Cela est particulièrement apparent dans un *codex* tel que le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal, où le *Livre de Philosophie et de Moralité* d'Alard de Cambrai est réagencé de telle manière qu'il ressemble à un *De viris illustribus* organisé par auteurs, et où le modèle de la biobibliographie est invoqué depuis la biographie de Virgile dans le *Cléomadès* d'Adenet le Roi jusqu'aux *Proverbes Seneke le philosophe* en fin de recueil. De même, les poèmes tels que le *Département des livres* et le *Dit d'Aristote* dans le BnF fr. 837 citent explicitement le « genre » de la biographie d'*auctor* et de la liste des œuvres des auteurs classiques issus de l'Antiquité païenne et chrétienne. Témoignant lui aussi de la connaissance par son concepteur du modèle de type « la vie et l'œuvre », le manuscrit Paris, BnF fr. 24766, la biographie et les écrits de saint Grégoire sont racontés et énumérés par frère Angier. En outre, de nombreux *codices* de nos corpus contiennent des hagiographies, dont on a établi qu'elles participaient du modèle de la biobibliographie. Sans qu'il faille nécessairement énumérer tous les renvois à la biobibliographie contenus dans nos recueils, on constate qu'il s'agissait très vraisemblablement d'un modèle connu et répandu parmi la totalité des acteurs de la production, de la transmission et de la réception des *codices* de notre corpus.

Cependant, on ne saurait se satisfaire d'un pareil constat, qui peut donner à tort l'impression que les auteurs de langue d'oïl ont simplement fait l'objet d'une monumentalisation pensée sur le modèle des *auctores*, dans des proportions et selon des termes comparables à ce que l'on observait avec les troubadours environ à la même époque. Nous aurons tenté de démontrer que la réalité des données manuscrites est nettement plus complexe, plus désordonnée et sans doute, de ce fait, plus passionnante.

Il est tout aussi intéressant de remarquer que la biobibliographie n'est pas simplement une « formule » que le texte et le péri-texte de nos recueils (et de certains chansonniers de trouvères) appliqueraient à des figures d'auteurs de langue d'oïl. Ce que nous aurons établi ici, c'est que le modèle de type « la vie et l'œuvre », au même titre, d'ailleurs, que la notion plus générale d'*auctor* dont la biobibliographie est l'une des principales matrices, sert avant tout à penser de manière critique et métadiscursive la signification du geste d'attribution, dans des livres, de poèmes en langue romane à des figures d'auteurs. En outre, nous aurons tenté d'attirer l'attention sur les éléments constitutifs de la biobibliographie et, plus globalement, sur certains aspects du modèle de l'*auctor* – tels notamment la grammaire, essentielle à la monumentalisation des troubadours, par exemple – qui sont soit omis, soit redéfinis, soit remis en question de façon fondamentale dans la littérature de langue d'oïl. En somme, dans les chapitre 3 à 9 de cette étude, il n'a pas simplement été question d'illustrer que le modèle strict de type « la vie et l'œuvre », de même que celui de l'*auctor* constituaient bel et bien une référence chez les différents responsables de la production et de la transmission des manuscrits de notre corpus. Il s'agissait plutôt de comprendre que certains de nos *codices* indiquaient aussi un évitement, un détour, ou encore un détournement par rapport à la biobibliographie et à certaines des caractéristiques plus générales de la définition de l'*auctor*.

Dans les manuscrits analysés, la comparaison entre des figures de poètes de langue romane et les *auctores* semble avoir engendré tour à tour des subordinations, des hybridations, des déconstructions, des refus et enfin des écarts vis-à-vis de la tradition que pouvait emblématiser l'*auctor*. Ce que nous aurons vu, c'est que cette série d'attitudes variables a été thématisée dans les termes d'une compatibilité variable entre la notion d'*auctor* et ce qui était vu comme l'héritage, ou encore la singularité poétique et culturelle de la littérature de langue française. L'équilibre entre les différentes attitudes déclinées à l'instant – subordination, hybridation, déconstruction, refus et écart – n'est pas le même dans chacun des témoins étudiés, et il n'évolue pas de façon linéaire au fil du temps.

Il est vrai, toutefois, que nous avons constaté que les manuscrits les plus précoces de notre corpus étaient également ceux qui mettaient le plus clairement en scène leur

subordination au modèle de l'*auctor* latin, ecclésiastique et hagiographique, ainsi que leur opposition à une certaine interprétation de la singularité poétique et culturelle que pourraient potentiellement véhiculer des auteurs littéraires de langue d'oïl. Philippe de Thaon, Angier et Guillaume le Clerc de Normandie sont des auteurs dont les collections manuscrites gravitent explicitement autour d'une culture latine et cléricale dominée par les *auctores* et les saints. La liste bibliographique attribuée à saint Augustin et destinées aux prêtres dans le *Comput* du manuscrit Londres, BL, Cotton Nero A.V, la biobibliographie de saint Grégoire dans le BnF fr. 24766, ainsi que le récit biographique de conversion de Guillaume et les hagiographies du BnF fr. 19525 sont autant d'outils (bio)bibliographiques employés pour illustrer la subordination de Philippe, Angier et Guillaume à des figures autoriales préexistantes, généralement hagiographiques et ecclésiastiques.

De plus, dans ces *codices*, les figures d'auteurs de langue d'oïl ne servent pas tout à fait à emblématiser l'excellence d'un patrimoine littéraire personnel ou collectif qui distinguerait, d'un point de vue typologique, la littérature française naissante de la culture lettrée latine. Au contraire, à l'exception du manuscrit de Philippe qui, pour des raisons très certainement chronologiques, ne dialogue pas explicitement avec une quelconque tradition littéraire vernaculaire, il s'agit avant tout dans ces recueils de pratiquer et de prodiguer un renoncement aux genres poétiques jugés comme étant les plus distinctifs et les plus problématiques de la poésie d'oïl. Le roman, les chansons d'amour et la chanson de geste, sont, dans le cas d'Angier et de Guillaume le Clerc de Normandie, dépeints comme des emblèmes du péché qui doivent, de ce fait, être encadrés par des productions poétiques avalisées par une culture religieuse et latine.

À ces exemples plus anciens de « soumission » explicite à l'*auctor* et à l'*auctoritas* de la culture lettrée latine, on peut ajouter le cas plus complexe, chronologiquement, de Pierre de Beauvais, auteur de la première moitié du XIII^e siècle dont l'œuvre est transcrite dans des collections du tournant des XIII^e-XIV^e siècles. Malgré la mise en scène d'une voix dite « personnelle » et d'un labeur poétique individuel dans les collections de Pierre de Beauvais, le grand recueil de La Clayette et le BnF fr. 834 insistent sur le fait que la parole de cet auteur est tributaire de sources et de docteurs ecclésiastiques latins.

Bien sûr, le Philippe de Thaon du manuscrit Londres, BL, Cotton Nero A.V exprime une certaine revendication à la singularité ethno-linguistique, tandis que le Pierre de la *Vie de saint Eustache* et de la *Chronique du Pseudo-Turpin* manifeste son appartenance à une culture aristocratique et monarchique spécifiquement française (l'abbaye de Saint-Denis, siège du pouvoir royal et lieux de légitimation de la « matière de France »). Cela indique bien un certain type de particularisme culturel au regard du modèle latin de l'*auctor*. Cependant, la tendance dominante consiste, dans ces différents recueils, à bâtir des figures d'auteurs dont l'allégeance à une auctorialité et une autorité lettrée, latine et religieuse est plus qu'évidente.

Par ailleurs, un nombre beaucoup plus conséquent de manuscrits que nous avons étudiés donnent quant à eux à voir les différentes hybridations poétiques, éditoriales et culturelles qui sont nées du projet de bâtir des figures d'auteurs dans des livres de langue d'oïl tout en valorisant des genres littéraires qui entretiennent soit un rapport problématique à la vérité, soit une affinité potentiellement suspecte avec le divertissement laïc et courtois. Ces hybridations témoignent chacune à leur manière d'un effort d'autoriser (rendre légitime ; institutionaliser) et d'« auteuriser » (donner des figures d'auteur à) la langue romane et sa littérature, tout en « romanisant » la notion d'*auctor* et le type d'*auctoritas* qu'il pouvait véhiculer. Bien qu'elle puisse paraître plus « moderne » que la stratégie de la subordination pure et simple à l'*auctoritas* latine, en opposition frontale à l'héritage roman, voire romanesque, cette tendance plus vaste des manuscrits de notre corpus commence à se manifester à peu près à la même époque que les recueils BnF fr. 24766 et 19525, c'est-à-dire au début du XIII^e siècle.

Contemporain des manuscrits anglo-normands d'Angier et de Pierre, le BnF fr. 794 donne par exemple à voir la rencontre entre la figure de Chrétien de Troyes, ainsi que le genre romanesque dont il était l'emblème, et le dessein de bâtir un monument auctorial codicologique en utilisant les codes de la biobibliographie. Considéré très vite par les poètes et le public de son époque comme le véritable paragon du *bel français* (*Tournoiement Antéchrist*, v. 39) et du jeune genre romanesque, Chrétien de Troyes a bénéficié, nous l'avons rappelé, d'un prestige comparable à celui d'un *auctor*. Le BnF fr. 794 constitue un hommage paradoxal à la figure de Chrétien de Troyes, puisque son copiste, Guiot, souligne comme aucun autre recueil l'autorité et la cohérence

bibliographique de l'œuvre romanesque du clerc champenois, mais qu'il en réécrit par ailleurs le contenu pour le rendre plus bienséant. Faut-il y voir une « pression » de la part d'une culture lettrée qui n'était pas prête à consacrer tout bonnement la figure et l'œuvre romanesque de Chrétien de Troyes dans ce qu'elle avait de plus distinctif et de plus problématique au regard d'une acception moralement orthodoxe et explicitement pieuse de l'*auctor* ? Plus généralement, l'hommage ambigu et somme toute réduit dont Chrétien a fait l'objet au regard de son rôle dans les lettres françaises ne témoigne-t-il pas d'un inconfort face au geste de consécration pure et simple d'un auteur qui emblématisait aux yeux de tous le « génie » de la composition littéraire en langue d'oïl ?

Chacune à leur manière, les autres figures de notre corpus, au même titre que la collectivité de figures autoriales mises en scène dans les chansonniers d'oïl, soulèvent de telles interrogations, auxquelles elles répondent de façon idiosyncrasique et plurielle. Autrement dit, chaque collection, chaque manuscrit et chaque figure autoriale constitue une synthèse entre une volonté claire d'encourager l'irruption d'auteurs de langue d'oïl dans la culture de l'écrit, jusqu'alors dominée par le latin et les *auctores*, et une nécessité plus ou moins grande d'encadrer, ou encore de refaçonner ces auteurs français grâce aux codes préexistants de cette culture écrite. De plus, nous aurons vu que chaque collection autoriale et chaque manuscrit ne fournit pas un discours parfaitement univoque ni unidirectionnel sur la question. Concernant le phénomène d'hybridation romane de la notion d'*auctor*, il faut donc parler en termes de pôles, que l'on trouve représentés de façon inégale en fonction des témoins.

Un premier pôle, d'ordre politique, se constitue autour de la rencontre entre les codes de l'*auctor* et de la biobibliographie et une certaine culture aristocratique princière, observable de façon privilégiée dans certains chansonniers de trouvères, dans le manuscrit Arsenal 3142 et dans les manuscrits de Watriquet de Couvin. Ainsi, dans les chansonniers organisés selon une structure « féodale » (table des matières du chansonnier *M*, chansonniers *A* et *a*), contenant parfois des représentations iconographiques et héraldiques de type sigillaire, les codes de la liste bibliographique sont combinés à des modes d'authentification et de légitimation issus d'un imaginaire et de pratiques politico-administratives. De la même manière, nous aurons analysé en détail la manière dont une figure telle que le comte Gui I^{er} de Blois, ou encore la figure royale de Philippe VI de

Valois (de même que leur entourage) étaient associés au modèle de la biobibliographie et à la notion d'*auctor* dans les manuscrits de Watriquet de Couvin, et ce pour garantir l'institutionnalisation et la monumentalisation à très long terme du poète couvinois. L'autorité de la figure d'Adenet le Roi dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal dépend quant à elle de celle de ses protecteurs, et ce même si Adenet procède par ailleurs à une autopromotion décomplexée dans ce recueil. Ces exemples, que l'on pourrait notamment compléter par la figure auctoriale de Geoffroi de Paris dans le BnF fr. 146, construite autour de l'actualité des derniers rois capétiens, donnent à voir une hybridation de l'*auctoritas* de l'*auctor* par l'autorité politique des élites princières contemporaines à la constitution des manuscrits auctoriaux de langue française. Le cas du BnF fr. 25566, sorte de monument ambivalent dédié à un auteur, Adam de la Halle, et à une ville, Arras, constitue pour sa part une illustration du pouvoir authentifiant (relatif, cependant) que pouvaient incarner à l'occasion la municipalité arrageoise et ses illustres patriciens (nommés dans les *Congés* d'Adam, de Baude Fastoul et de Jean Bodel) dans les livres.

Un second pôle, qui recoupe le premier, est plus évidemment poétique et culturel. Il est formé, comme dans le cas du Chrétien de Troyes de BnF fr. 794 des tentatives de synthèse entre la notion d'*auctor* et ce que nous aurons tenté de définir comme étant l'héritage générique et formel de la littérature en langue romane. Cette synthèse prend la forme de manuscrits à collections auctoriales où les codes de la lyrique courtoise et du roman, par exemple, se voient conférer une certaine valeur de caution, qui permet notamment de conférer un poids rhétorique à la parole de l'auteur-narrateur. Nicole Bozon, Jacques de Baisieux, ou encore les collections de Baudouin de Condé et d'Adenet le Roi dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal s'en remettent notamment aux personnages et aux récits de la littérature athurienne pour bâtir des « *auctores* romans » qui puissent refléter l'horizon d'attentes de leur public de langue vernaculaire tout en incarnant leur rôle de « garant de la vérité ». Contrairement aux auteurs anglo-normands des premiers temps, ces figures sont en quelque sorte le fruit de concessions faites par la culture écrite, majoritairement latine et elle-même mouvante, aux codes de la littérature romane qui s'invitent dans les lettres et dont nos auteurs sont des ambassadeurs.

Toutefois, nous aurons également analysé la façon dont ces efforts de synthèse poétique et éditoriale auront généré un certain nombre d'hésitations et de rejets, repérables soit par l'absence de certains traits définitoires de la notion d'*auctor* (autrement dit les éléments que l'on ne trouve pas dans les manuscrits étudiés), soit par des déconstructions explicites, ou même par la mise en scène d'un refus catégorique du geste d'auteurisation et d'autorisation des poètes de langue d'oïl de notre corpus.

Si l'on repart du modèle de type « la vie et l'œuvre » pour résumer cette approche davantage autoréflexive, ou encore « inquiète », plusieurs des textes de type biobibliographique essaimés dans nos différents recueils déconstruisent par exemple la monumentalisation codicologique des figures autoriales de langue d'oïl à laquelle ils procèdent par ailleurs. L'exemple le plus flagrant est représenté par le *Jeu du pèlerin* dans le BnF fr. 25566, qui remplace l'exercice de la *vida* ou encore de la *vita auctoris* par un jeu dramatique où la parole biographique et authentifiante est remise en question par les personnages mêmes de l'œuvre d'Adam de la Halle. Mais le *Dit des héraults* de Baudouin de Condé dans le manuscrit Arsenal 3142 et les *Trois chanoinesses de Cologne* de Watriquet de Couvin du manuscrit Arsenal 3525 constituent eux aussi des textes biobibliographiques. Leur objectif semble être d'interroger et de remettre en question, voire de moquer la tentative de faire de Baudouin de Condé ou de Watriquet de Couvin des *auctores*, des représentants monumentalisés des idéaux et de la vérité d'une collectivité donnée. Dans le BnF fr. 837, la collection autoriale de Rutebeuf s'ouvre quant à elle sur un texte hagiographique qui se révèle être le véritable laboratoire d'une réflexion poétique et épistémologique sur la fabrique de l'autorité de Rutebeuf, mise en parallèle avec l'autorité d'une sainte canonisée au XIII^e siècle. Le récit de la vie et de l'œuvre d'Élysabel de Hongrie deviennent le miroir d'une réflexion métapoétique plus vaste sur le type d'autorité que le poète parisien est à même de véhiculer, voire d'incarner.

Plus généralement, nous avons vu que plusieurs textes qui pouvaient faire office, dans les recueils, de citations plus ou moins explicites du modèle de la biobibliographie (*Département des livres*, *Lai d'Aristote*, *Proverbes Seneke le Philosophe*, *Vescie au prestre*, *Livre de Philosophie et de Moralité*, *Congés*, etc.) servaient à déployer une réflexion sur les rouages de la définition de l'*auctor*. Ces textes incitent à remettre en

question la compatibilité entre le poète de langue d'oïl et le modèle de l'auteur antique, ou encore du saint. Cette remise en question peut être le reflet d'une conviction selon laquelle les poètes de langue d'oïl et leurs éditeurs dans les manuscrits exprimeraient une sorte de « complexe d'infériorité » d'une poésie vernaculaire en quête d'une légitimité incertaine au sein d'une culture manuscrite. Mais, suite à nos analyses, nous constatons aussi que les différents acteurs de la culture livresque de langue d'oïl n'attaquaient ni ne déconstruisaient pas uniquement l'idée qu'un poète français puisse devenir un *auctor*, mais bien le modèle même de l'*auctor* tel que légué par la tradition latine. En effet, les multiples mises à mort de l'*auctor* que l'on trouve dans les *codices* paraissent indiquer une volonté de déconstruire, voire de saper les mécanismes mêmes de la monumentalisation de n'importe quelle figure d'autorité, même lorsqu'elle est antique et latine.

L'analyse du positionnement étrange (car décalé) de la collection Rutebeuf dans le BnF fr. 837, entourée de pièces anonymes ; l'interprétation du caractère en partie trouble et illisible de ce monument auctorial et arrageois paradoxal que constitue le BnF fr. 25566 ; et plus généralement la prise en compte d'indices éditoriaux d'une volonté de s'éloigner d'une monumentalisation sur le modèle de l'*auctor* dans notre corpus nous auront permis de mieux comprendre cette double déconstruction de l'institutionnalisation des auteurs français, d'une part, et de la vénération des *auctores* antiques, d'autre part. Dans nos recueils, l'*auctor* n'est pas uniquement un modèle auquel il faut se soumettre pour bâtir des auteurs de langue d'oïl ; il n'est pas non plus un étalon qu'il s'agit simplement d'adapter à l'horizon d'attentes et aux modes d'authentification de la langue et de la poésie romanes. Il peut aussi faire l'objet d'un refus ou d'un renversement, que ceux-ci soient comiques ou sérieux.

Afin d'illustrer cette hypothèse, nous avons élargi l'enquête au-delà du seul modèle de la biobibliographie pour trouver les indices manuscrits soit d'une reconfiguration, soit d'une remise en question de la valeur du modèle plus général de l'*auctor*. La prise en compte, dans le chapitre 2, de « chansonniers » conçus sur un tout autre modèle que celui véhiculé par les chansonniers *A*, *a*, *K*, *M*, *N*, *P*, *T*, *X* et *Me*, aura par exemple permis de songer aux limites de l'analogie entre les poètes de langue d'oïl et les *auctores* au sein de la culture livresque. Ainsi, nous aurons tenté d'interpréter ce fait

bien connu que constitue, dans l'histoire des lettres, l'absence de grammaires du français et de traités qui citeraient la poésie des trouvères au XIII^e siècle et durant la première moitié du XIV^e siècle, à la manière des traités grammaticographiques occitans. Même si l'absence de preuves n'est pas la preuve de l'absence, le fait qu'aucune grammaire ni aucun traité poétique qui mettrait en scène les trouvères comme des *auctores* illustrant l'excellence du français, de même que la capacité de cet idiome à accéder à la vérité grammaticale, retient particulièrement l'attention. Ce manque, que les quelques exceptions anglo-normandes comme le traité de Walter de Bibbesworth et l'*Ars musicae* de Jean de Grouchy ne viennent pas vraiment compenser à l'époque que nous étudions, peut potentiellement être interprété comme un indice d'une réception à la fois « anti-grammaticale » et « anti-auctoriale » de la poésie lyrique d'oïl.

Nous avons avancé ici que l'une des causes de cette posture pourrait être l'influence du genre romanesque sur la question de l'attribution et de l'auteur en langue d'oïl. Dès l'époque de Jean Renart (début du XIII^e siècle), et alors que la réputation et le prestige d'un poète comme Gace Brulé semble suffisamment établie pour qu'on cite ses poèmes à la manière d'un troubadour ou d'un *auctor* prestigieux, les romans à insertions lyriques jouent en effet de la « propriété littéraire » de la lyrique d'oïl en l'entrelaçant à des mécanismes d'affabulation romanesque. Ce faisant, ils procèdent à ce que Roger Dragonetti nomme un « mirage des sources », en lieu et place d'une attribution sérieuse et authentifiante de la poésie des trouvères.

Au sein des recueils de notre corpus, nous observons la présence de textes qui n'appartiennent pas au genre romanesque, mais qui mettent eux aussi en scène un rapport trouble à la question de l'attribution, et qui cherche avant tout à court-circuiter toute la mécanique qui consiste à arrimer l'étude des *auctores* à celle de la grammaire dans le but d'accéder aux vérités universelles. Dans les manuscrits que nous avons analysés, le poème qui propose la mise en abyme la plus explicite et la plus spectaculaire de cette ambivalence face aux *auctores* et à la grammaire demeure peut-être la *Bataille des .vii. ars*, transcrit dans le BnF fr. 837. Reprenant explicitement le vocabulaire de la grammaire et des *auctores* et mettant en scène l'affrontement bien connu entre grammaire orléanaise et logique parisienne (la grammaire dite « modiste »), le texte d'Henri d'Andeli s'applique essentiellement à déconstruire, ou plutôt à détruire les fondements de la

science grammaticale, traditionnellement soutenue et garantie par les auteurs classiques. Ce faisant, il résume en fait, au sein d'un manuscrit consacré à Rutebeuf, le volet linguistique, ou encore grammatical des ambivalences concernant la rencontre entre l'*auctor* et la poésie de langue d'oïl dans la culture manuscrite.

Nous le disions, ces ambivalences ne sont pas uniquement dues au fait que les représentants de la langue romane possèderaient un « complexe d'infériorité » par rapport aux *auctores* et au latin, comme en témoigne par exemple le cas du bilinguisme de Geoffroi de Paris. Elles naissent aussi du fait qu'on hésitait à respecter intégralement le prestige et l'autorité de certains auteurs hérités de l'Antiquité, et ce malgré l'aura que leur conférait le poids des ans. De fait, malgré sa haine des représentants de la Logique, davantage « moderne », le poème d'Henri d'Andeli réserve plusieurs de ses saillies aux anciens *auctores* d'Orléans qu'il est censé défendre, mais dont le penchant pour un genre précis, les fables, rend vulnérables aux attaques de Logique. À cet égard, la *Bataille des .vii. ars* paraît bien résumer la question de l'auteur dans la littérature de langue d'oïl telle que nous l'avons mise en lumière dans nos manuscrits, où s'exprime une méfiance ironique dirigée tour à tour contre la notion d'*auctor* telle que véhiculée par les lettres latines et contre l'idée qu'un poète roman puisse ou doive devenir un *auctor*. Comme le suggère la remarque sur les « fables », cette méfiance teintée d'ironie prend en outre la forme d'une réflexion sur le statut épistémologique, c'est-à-dire sur la valeur de véracité variable des genres littéraires employés par tel ou tel *auctor*.

Même s'il peut revêtir une forme décapante, comme dans le cas du poème d'Henri d'Andeli, cette manière de cultiver l'incertitude et le doute quant à la figure de l'*auctor*, à la littérature latine ou encore au modèle du traité grammatical respectueux des *auctores* se présente souvent comme un acte de piété et d'allégeance plus grande à la vérité. De même, l'ambivalence ontologique que semblent explorer bon nombre de nos figures autoriales ne doit pas être perçue comme un refus pur et simple de la vérité, mais plutôt comme une critique des rouages de l'autorité, ainsi que comme une mise en garde contre la capacité qu'auraient des *auctores* ou des poètes de langue d'oïl de véhiculer un discours de vérité. Dans nos recueils, l'auteur de langue d'oïl devient donc ce personnage qui, tout en cherchant à produire un discours vrai ou moralement juste, incite son public à ne pas se soumettre aveuglément à l'autorité de l'auteur. Il est à noter que le péri-texte des

recueils constitue, tout autant que le texte des poèmes, un outil de choix pour souligner ce double message.

C'est ainsi qu'il faut aussi comprendre les nombreux va-et-vient que nous avons observés entre les prétentions à la piété, à la véracité ou à la moralité de la part de nos figures autoriales, et la mise en scène soit de leur propre faillite morale, soit de celle des hommes en général. Les figures autoriales de Watriquet de Couvin et Baudouin de Condé donnent par exemple à voir des poètes-moralisateurs présentés en partie, dans les *codices*, comme les ambassadeurs de vérités morales allégorisées et/ou universalisées. Ils témoignent d'une volonté poétique et éditoriale de bâtir des figures d'auteurs de langue romane qui puissent transmettre les enseignements nécessaires à une vie morale ou encore à un bon gouvernement de soi et des autres. Mais même ces deux auteurs, dont la tradition manuscrite et le succès prouvent qu'ils ont été pris au sérieux en tant que figures d'autorité, voire d'*auctores*, sont associés dans les manuscrits à des poèmes beaucoup plus ambivalents d'un point de vue moral.

Dans des textes tels que le *Miroir des princes* de Watriquet, nous avons vu que cette ambivalence peut être associée à l'héritage du genre romanesque et de la poésie lyrique d'oïl, qu'il s'agirait de conjurer pour mieux accéder à une sorte d'*auctoritas* monarchique romane d'inspiration divine. Cependant, des poèmes comme les *Fatras* ou les *Trois chanoinesses de Cologne*, plus proches du genre du fabliau, servent à rappeler que le projet auctorial de Watriquet repose sur des assises fragiles, et que l'accès du poète à la vérité demeure limité par son *mestier* d'amuseur de cour et prisonnier de la contingence du monde. Il en va de même pour le Baudouin de Condé du manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal, qui explore à l'occasion les aspects bouffonesques de sa propre *persona*, tout comme il en va ainsi pour la majorité des auteurs de notre corpus.

Plusieurs de ces auteurs procèdent de fait à une critique tout aussi véhémente de l'autorité de l'*auctor* et du latin, d'une part, et à une mise en garde contre leur propre parole, leur propre production poétique et leur propre autorité, d'autre part. Pour citer un exemple moins illustre de notre corpus, le Philippe de Remi du BnF fr. 1588 se revendique avec fierté d'une langue dépouillée et pieuse au début de la *Manekine*. Ce « roman hagiographique », dont la véracité est exclusivement cautionnée par une figure d'auteur de langue d'oïl qui ne se place dans le giron d'aucune source ni d'aucune

autorité latine, vante ainsi les mérites d'une langue pieuse parce que rude. Mais le manuscrit BnF fr. 1588 dans son ensemble montre également les potentialités formelles complexes de la langue romane, contredisant par conséquent les prétentions à la rudesse dépouillée et pieuse de Philippe. Dans un même esprit, la *persona* auctorale du Rutebeuf du BnF fr. 837 semble osciller entre la prétention à la véracité et une rudesse qui, dans ce cas-ci, devient un gage de la nature mensongère du discours de l'auteur. Antimonumentale dans ses proportions, la petite œuvre de Jacques de Baisieux constitue pour sa part un éloge pratique de la concision et du dépouillement poétiques, pensés dans les termes d'une plus grande soumission aux impératifs de la morale divine. Cela est notamment mis en abyme dans la *Vescie au prestre* par l'entremise du testament du prêtre, qui est explicitement opposé à la culture et au culte des livres de ces figures d'autorité sournoises que sont les frères mendiants. Toutefois, Jacques explore lui aussi l'entre-deux moral en s'amusant, dans *Des trois chevaliers et del chainse*, des codes de la poésie courtoise et du parfum de scandale qu'elle véhicule.

L'une des collections manuscrites les plus scandaleuses et les plus corrosives de notre corpus, à savoir celle consacrée à Gautier le Leu, doit nous permettre de bien insister sur le fait que les manuscrits étudiés ne proposent pas une destruction pure et simple de la vérité et de l'autorité, mais plutôt un avertissement autocritique contre les faux avatars de ces dernières, qu'ils soient romans ou latins. Exploitant en profondeur le genre du fabliau, Gautier attaque ainsi avec une même irrévérence les canons de la poésie courtoise laïque et vernaculaire et les *auctores* issus de la Rome antique. Même si elle semble détruire ces deux traditions pour mieux les remplacer par des récits pornographiques et vulgaires, la collection du cinglant Gautier le Leu renferme un message pieux, quoique pessimiste. Le « proverbe » *De Dieu et dou pesceour* vient rappeler que les déconstructions scabreuses de la tradition de l'*auctor* et de celle de la langue romane sont le prélude à des réflexions sur la fragilité et la vanité de l'existence ici-bas au regard de Dieu. Si l'œuvre de Gautier se complaît à explorer les potentialités d'une expression poétique malséante et débridée, elle n'en exprime pas moins une mise en garde quant au difficile accès au paradis. Dans un même esprit, les repentances « biobibliographiques » formulées *in extremis* par la figure de Rutebeuf dans le BnF fr. 837 et par celle d'Adam de la Halle dans le BnF fr. 25566 servent à rappeler que ces

codices ne sont pas de simples célébrations d'*auctores* français, mais des rappels critiques de la vanité de ces questions d'histoire littéraire face à la nécessité d'une préparation à l'au-delà.

En somme, les manuscrits les plus « expérimentaux » de notre corpus ne sont pas nécessairement « moins pieux » que ceux, soumis à une *auctoritas* livresque, latine et hagiographique, d'un Angier ou d'un Guillaume le Clerc de Normandie. Certes, ils donnent à goûter aux subtilités et aux ambivalences d'une expression poétique imprégnée des codes de la littérature romanesque, tout comme ils font entrer, même de façon critique, l'héritage de la culture courtoise et aristocratique qui constitue sans doute le trait le plus distinctif de la langue romane au regard du modèle emblématisé par l'*auctor* et le latin. Cependant, que ce soit sur un ton amusé, inquiet ou pessimiste, les manuscrits à collections auctoriales individuelles véhiculent majoritairement un même point de vue critique sur la tradition poétique de langue d'oïl. Simplement, là où les manuscrits anglo-normands des premiers temps semblaient se tourner vers l'autorité des anciens et des saints pour affronter les ambivalences des genres les plus problématiques de la poésie en langue romane, la plupart de nos recueils, davantage iconoclastes, paraissent refuser à tout autre que Dieu le statut de garant de la vérité, d'*auctor*.

Pour prolonger ces remarques, on doit donc rappeler que ces hésitations et ces expérimentations poétiques autour de la notion d'*auctor*, ainsi que de la capacité de poètes de langue d'oïl à devenir des garants de la vérité, révèlent des interrogations d'ordre épistémologique. Elles visent tour à tour à interroger les fondements de la vérité, de la morale, ou encore de l'art de gouverner, ainsi que le rôle exact de la poésie de langue d'oïl dans la quête de ces vérités essentielles. Par l'entremise des figures d'auteurs qu'ils construisent, les manuscrits à collections auctoriales posent plus précisément la question du type de vérité dont l'*auctor* et/ou le poète de langue d'oïl peuvent espérer être l'emblème individuel.

De fait, comme nous le concédions dès l'introduction et comme nous l'avons observé en divers points de notre étude, les manuscrits de notre corpus participent bel et bien d'une redéfinition du rôle épistémologique de l'individu, dont les figures d'auteur sont la métaphore livresque. Cependant, cet individu n'est pas nécessairement un avatar médiéval du sujet moderne, maître et propriétaire de ses représentations. En outre, les

figures d’auteurs de notre corpus ne constituent pas simplement un renforcement de l’individu par rapport aux puissances du collectif.

Il serait par exemple trompeur de penser que les chansonniers de trouvères sont simplement la première étape d’un mouvement menant du groupe d’auteurs à l’auteur individué, représenté par les collections auctoriales individuelles telles celles de Watriquet de Couvin. De par sa réception et par l’institutionnalisation dont il a fait l’objet, le ménestrel du comte de Blois illustre à quel point sa figure d’auteur est le fruit d’une rencontre entre un ménestrel individuel et les intérêts d’une collectivité – la cour de celui qui deviendrait le premier roi Valois – désireuse d’investir et de s’approprier le prestige de l’univers livresque. Comme dans le cas du *De viris illustribus* ou de la majorité des troubadours représentés dans les *vidas* et les *razos*, les auteurs de notre corpus peuvent être vus comme des sortes d’ambassadeurs de valeurs et d’idéaux qui les transcendent.

En revanche, l’exemple des *codices* de Watriquet de Couvin permet de constater la part sinon d’individualité, du moins de particularisme (ou, pour s’exprimer comme Adenet le Roi, de *diversité*) perceptible dans la représentation de la vérité et de l’autorité dans les *codices* à collections auctoriales individuelles. Dans les recueils qui transmettent son œuvre, Watriquet se voit certes dicter une série d’enseignements moraux par l’allégorie de Vérité ; il prodigue certes un art de gouverner d’inspiration divine, selon lequel chaque individu qui compose le corps social se doit d’actualiser le bien commun. Cependant, malgré cet intérêt pour la représentation de vérités morales et politiques présentées comme étant collectives et universelles, les recueils du Couvinois accordent une grande importance à la représentation des élites de son époque, ainsi qu’à l’actualité du royaume que ces élites gouvernent. Tout comme les poèmes de Geoffroi de Paris dans le BnF fr. 146, la vérité que donnent à voir les poèmes attribués à Watriquet de Couvin s’avère parfois extrêmement contingente et mouvante, car elle est ancrée dans l’instabilité d’une crise de succession monarchique qui semble faire vaciller les assises de l’autorité royale dont le ménestrel est le diseur, le garant poétique.

Les nombreux effets d’hybridation de l’*auctoritas* de l’*auctor* que nous avons observés dans nos recueils s’inscrivent eux aussi dans cette logique. En effet, les techniques que l’on observe dans nos *codices* et qui consistent à adapter la notion d’*auctor* à un certain milieu politique ou culturel (l’entourage de Marie de Brabant et de

Blanche de Castille, la ville d'Arras, etc.), de même qu'à un horizon d'attentes subissant l'influence de la poésie lyrique ou romanesque, participent de cette « singularisation » de la vérité. En termes chronologiques, cette singularisation prend la forme d'une actualisation, c'est-à-dire d'une valorisation épistémologique du présent. Ainsi, outre les exemples de Geoffroi de Paris ou de Watriquet, la manière dont Gautier le Leu ou Jacques de Baisieux fondent l'autorité de leurs récits sur des ouï-dires colportés par des individus situés dans un univers chronologique et géographique proche de celui de ces auteurs-narrateurs, constituent l'autre face de la déconstruction de l'autorité des anciens à laquelle ils procèdent. En d'autres termes, l'hybridation et la contestation de l'aura des *auctores* que nous observons dans bon nombre de nos recueils n'est que l'envers d'une mise en valeur du présent des poètes d'oïl et de leur public.

Ce présent, opaque et incertain, peut être vécu et représenté à une échelle individuelle, et non plus uniquement collective, sous certaines conditions. Ainsi, tout en conservant une dimension collective, nos figures d'auteurs peuvent paradoxalement être amenées à représenter l'isolement ontologique de l'homme individuel. Produits dans un contexte de diffusion du dogme de la confession individuelle obligatoire, du progrès de la notion de « mort de soi » ou encore de renforcement de la notion de libre arbitre, nos manuscrits donnent souvent à voir l'inquiétude et la solitude d'auteurs-pêcheurs face à la mort et à l'incertitude de leur salut. Guillaume le Clerc de Normandie, Rutebeuf, Adam de la Halle, Baudouin de Condé, Watriquet de Couvin, mais aussi Jacques de Baisieux intègrent tous des méditations sur leur condition de pêcheur, ou sur les errances morales dont ils se sont rendus coupables. Plus généralement, la représentation d'auteurs seuls face à la mort (comme Sénèque dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal), ou encore la transcription de poèmes allégoriques qui rappellent la nature pécheresse des hommes et l'imminence du trépas (comme dans la collection auctoriale de Gautier le Leu) signalent une préoccupation pour la question de l'individu comme auteur de ses péchés. Cette définition ancestrale, au sein du Christianisme, de l'homme individuel *auctor* du mal qu'il cause librement et dont il répondra personnellement une fois l'heure de sa mort venue, constitue très certainement le principal point de contact entre « théorie de l'individu » et « théorie de l'auteur » dans nos recueils. Certes évident, car particulièrement fondamental dans la morale chrétienne, ce point de contact entre auteur

et individu doit nous rappeler la piété immense et le conservatisme qui sous-tendent en fait la constitution des recueils de notre corpus. Loin d'annoncer simplement une subjectivité ou un individualisme à venir, les manuscrits à collections autoriales s'affairaient essentiellement à renforcer ce vieux dogme de la foi selon lequel chaque homme individuel est l'auteur de ses péchés, qu'il s'agisse d'actes, de paroles ou d'œuvres poétiques.

Bien entendu, ce survol synthétique des grandes orientations de notre étude ne prend pas en compte les découvertes, les mises à jour et les synthèses plus ponctuelles auxquelles nous avons procédé. Peut-être trouvera-t-on une utilité, par exemple, aux précisions apportées tour à tour sur le programme iconographique subtilement « arthurien » du manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal, sur la réception des manuscrits de Watriquet de Couvin, sur les influences intertextuelles dans la poésie de Jean ou de Baudouin de Condé, la stabilité des listes autoriales dans les chansonniers de trouvères, voire peut-être même sur les « modèles » des *vidas* et des *razos*. Peut-être inspirerons-nous de nouvelles enquêtes sur la morphologie et la cohérence de l'œuvre de Rutebeuf dans les manuscrits, ou encore sur la différence entre les auteurs anglo-normands les plus célèbres de nos jours, et ceux dont l'œuvre nous a été transmise dans des manuscrits les mettant à l'honneur.

De telles remarques doivent être également l'occasion d'envisager aussi bien les multiples points de fuites que les points aveugles de notre enquête. Même si nous avons tenté de rendre compte de plusieurs des enjeux heuristiques liés à la notion d'auteur au Moyen Âge, nous sommes loin d'avoir épuisé une question dont nous avons bien perçu la dimension à la fois labyrinthique et potentiellement infinie. Nous esquisserons donc brièvement certains axes de recherche que nous n'avons pas (ou peu) explorés ici, comme une incitation à explorer davantage cette question qui n'a finalement pas le caractère saturé et périmé qu'on lui prête parfois.

Dans d'éventuelles études à venir sur l'auteur médiéval, sans doute gagnera-t-on à interroger plus en détail la force, mais aussi les limites du choix de l'inscription onomastique textuelle ou péri-textuelle comme unité de base pour délimiter un corpus de manuscrits certes vaste (25) mais néanmoins réduit au regard de la masse plus générale de manuscrits médiévaux. Au sein d'une étude portant principalement sur la réception

manuscrite de la notion d'auteur, ce choix de l'inscription onomastique dans les recueils s'est avéré décisif pour bien mettre en valeur la façon dont le nom d'auteur constituait une clé de la diffusion des textes médiévaux. Faisant preuve d'une prudence que l'on pourra peut-être qualifier d'exagérée, nous avons exclu de l'analyse principale des *codices* qui, tels ceux de Wauchier de Denain, de Chardri, de Jofroi de Waterford ou encore de Robert de Blois, gagneraient à intégrer un panorama plus vaste de la réception de la notion d'auteur au Moyen Âge. Toutefois, cette prudence fonctionnait comme une mise en garde contre certains raccourcis qui vont souvent de paire avec la question de l'auteur.

Le plus grave d'entre eux, selon nous, a trait à la tendance qui consiste à vouloir simplement appréhender le phénomène des attributions textuelles et péri-textuelles, de même que celui des pièces anonymes ou adespotes, comme autant de « problèmes » à résoudre dans une perspective d'attribution moderne dite « scientifique » ou fiable. La construction moderne qu'est la « collection auctorale » de Jean de Saint-Quentin dans le BnF fr. 24432, qui n'est en fait qu'une série constituée d'une pièce signée et de pièces anonymes, en est l'illustration la plus manifeste. Il serait donc souhaitable que, dans les éditions critiques, par exemple, les tentatives philologiques d'attribution basées sur des arguments stylistiques ou philologiques n'éclipsent pas la réalité des manuscrits, et ce même lorsque les attributions textuelles et péri-textuelles peuvent paraître « aberrantes » aux yeux d'un moderne. Qu'il s'agisse d'une simple « erreur de copiste » ou d'un choix informé, le geste attributif constitue un indice particulièrement précieux pour penser la question de l'auteur dans les manuscrits médiévaux. Il en va de même pour les « portraits d'auteurs » dans les recueils, dont il serait toujours souhaitable de préciser quels sont les indices qui permettent de procéder à une telle attribution. Il est bon, d'un point de vue heuristique, de ne pas seulement tenter de résoudre et d'uniformiser les informations variables et parfois fragmentaires que renferment les manuscrits concernant tel ou tel auteur.

Par ailleurs, nous avons bien conscience que l'inscription onomastique au sein d'une collection auctorale ne constitue pas la seule indication valable dans l'appréhension du phénomène de la réception des figures d'auteur au Moyen Âge. D'autres indices permettent de mesurer la célébrité ou l'influence d'un nom d'auteur tant

sur la production que sur la réception des œuvres poétiques de langue d'oïl. Nous en avons employé certains ici, notamment lorsqu'il s'est agi d'envisager la réception de certains trouvères telles que Gace Brûlé et celle dont ont bénéficié Chrétien de Troyes, Adam de la Halle ou même Watriquet de Couvin, dont le nom se maintient dans les inventaires de bibliothèques princières jusqu'à l'époque de Charles Quint. Il serait utile de produire un inventaire synthétique et systématique des références à des noms d'auteurs de langue d'oïl dans des inventaires, tels ceux de la Librairie du Louvre, et dans des traités centrés sur la question de l'auteur tels le *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise* de Claude Fauchet. De même, il faudrait traquer avec méthode les citations dont font l'objet certaines figures autoriales d'oïl par des œuvres des XIII^e et XIV^e siècles, comme nous l'observions avec Chrétien de Troyes et Adam de la Halle, par exemple. De tels inventaires permettraient de mieux appréhender la réception de figures autoriales telles celle, évoquée en introduction, du Reclus de Molliens. Réduite à une simple inscription onomastique dans *Carité*, la présence du Reclus en tant qu'auteur se laisse mesurer dans l'inventaire de la bibliothèque de Charles V, chez les ducs de Bourgogne, mais également chez des auteurs tels que Gilles le Muisis, qui citent nommément son « auctorité » à la manière d'un *autor* classique³⁰³. Nous pourrions alors mesurer avec plus de précision les limites et les détails de « l'auteurisation » de la littérature et de la langue d'oïl.

De même, d'autres manuscrits que les seuls recueils à collections autoriales pourraient permettre de préciser le tableau de l'avènement de l'auteur dans les lettres françaises. Exclues de notre analyse, les cycles, les sommes et les monographies, de même que la masse plus imposante de manuscrits qui conservent au moins un poème attribué constituent autant de témoins potentiels de la « naissance de l'auteur français » dans toute sa diversité. Une voie particulièrement prometteuse, selon nous, consisterait par exemple à mieux saisir, comme Brigitte Roux a entrepris de le faire³⁰⁴, la manière dont certaines encyclopédies censées synthétiser le savoir universel se retrouvent attribuées (ou non) à des figures autoriales telles que Brunet Latin ou Jean de Vignay. Le cas de Jean de Vignay, traducteur littéral de Vincent de Beauvais et figure autoriale ambivalente, car

³⁰³ Voir, en premier lieu, Ariane Bottex-Ferragne, *Le Parfait exemple du Reclus de Molliens*, op. cit.

³⁰⁴ Brigitte Roux, « L'encyclopédiste à l'œuvre : images de la compilation », art. cit.

« transparente », ouvre selon nous des pistes de réflexion pratiquement inexplorées sur le statut de l’auteur dans les manuscrits de langue française.

Dans un même esprit, il faudrait prolonger par des recherches codicologiques l’intuition de Wagih Azzam, fidèle à l’esprit de Roger Dragonetti, selon laquelle « anonymat et effet de signature ne s’opposent pas, dans la littérature médiévale », et qu’« il s’agit des deux faces d’une même pièce³⁰⁵ ». Outre les exemples bien connus du *Lancelot* en prose et de son fameux « or dist li contes », on gagnerait à explorer avec soin des cas d’« attributions anonymes » tels, notamment, celui du *Rosarius* (BnF fr. 12483) qui, à la manière du *actor* de Vincent de Beauvais, est une compilation qui signale par la mention anonyme « Ros’ » les compositions du crû de son compilateur, tandis qu’elle appose la mention « quidam » aux poèmes attribuables à des auteurs tels que Rutebeuf ou Watriquet de Couvin³⁰⁶. De telles stratégies éditoriales, qui ne se laissent ni ranger sous l’étiquette de l’auctorialité, ni sous celle de l’anonymat, rendent compte de la richesse et de l’altérité de la question de l’auteur dans les lettres de langue d’oïl.

Un autre champ de recherche prometteur consisterait à mêler avec systématisme la question de l’auteur à celle de la typologie des genres médiévaux. Nous ne l’avons fait que partiellement ici, puisque la question des genres poétiques, quoiqu’essentielle à notre propos sur l’autorité et la vérité, n’a pas été abordée sous la forme d’une typologie rigoureuse et systématique. Nous avons d’une part abordé la question du genre pour la transcender, en quelque sorte, lorsqu’il s’est agi de rappeler que l’histoire de l’avènement de l’auteur dans la littérature vernaculaire n’était pas l’apanage exclusif de la poésie lyrique, ni même du roman, ni encore du *dit*, mais qu’elle était abondamment thématisée dans des fabliaux et des poèmes hagiographiques de notre corpus, ainsi que, dans le cas d’Adenet le Roi, à des pièces appartenant au genre de la chanson de geste. Mais nous avons d’autre part observé que les différents acteurs de la production et de la transmission de la littérature de langue d’oïl avaient articulé le geste de construction de figures auctoriales françaises de concert avec la question des genres littéraires, de l’horizon d’attentes et, plus généralement, d’un certain particularisme culturel entourant les auteurs

³⁰⁵ Wagih Azzam, « Société anonyme », dans Sébastien Douchet et Valérie Naudet (dir.), *L’anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, op. cit., p. 24.

³⁰⁶ Voir Marie-Laure Savoye, « Semis, transplantation et greffe : les techniques de la compilation dans le *Rosarius* », art. cit.

et le public littéraires de langue d'oïl. Dans cette perspective, nous avons alors vu que le genre romanesque avait pu constituer une influence, ou encore un facteur trouble et problématique dans le mécanisme d'auteurisation et d'autorisation de la littérature de langue romane. Nous avons observé que les auteurs anglo-normands pouvaient s'opposer aux fables arthuriennes et à la chanson de geste par l'entremise du genre hagiographique et de la poésie ouvertement religieuse. Nous avons vu que certains auteurs pouvaient critiquer, sur un plan générique, la proximité des *auctores* avec la fable pour mieux saper l'autorité de l'antiquité et jouer la carte d'une autorité vernaculaire, dépouillée et « moderne » (ancrée dans la contingence du présent). Nous avons enfin observé de quelle manière nos auteurs pensaient la diversité de leur production littéraire dans les termes d'une repentance autocritique, d'une revendication fière ou d'une complaisante exploration des ambivalences de la morale et de la vérité. En ce sens, nous aurons contribué à établir que la question des genres littéraires informe directement les questionnements plus vastes sur les mécanismes d'institutionnalisation de figures autoriales dans des manuscrits de langue d'oïl.

Toutefois, il serait utile de proposer une synthèse statistique générale sur le genre auxquels appartiennent les poèmes médiévaux qui contiennent ou non des inscriptions onomastiques (textuelles ou péri-textuelles). Il serait bon de se pencher sur le type d'autorité et d'auctorialité que véhicule chacune de ces inscriptions, en adoptant une démarche comparable à celle dont se servait Sophie Marnette³⁰⁷ pour étudier les narrateurs et les points de vue propres aux divers genres poétiques de la littérature française du Moyen Âge, par exemple. De telles enquêtes, qui combinent la question des déictiques et la théorie de l'énonciation à la question des genres littéraires, existent de façon partielle, pour l'hagiographie anglo-normande ou pour l'historiographie française³⁰⁸, mais on bénéficierait d'un tableau général et synthétique de la double question du genre et de l'auteur.

Selon une logique analogue, l'analyse lexicographique systématique de grande ampleur que Philippe Ménard souhaitait voir consacrée aux différentes appellations de

³⁰⁷ Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue*, op. cit.

³⁰⁸ Françoise Laurent, *Plaire et édifier*, op. cit. et Cristian Bratu, « Je, auteur de ce livre », op. cit.

l'« écrivain » au Moyen Âge fait encore défaut³⁰⁹. Un tel inventaire se devrait idéalement de transcender le simple exercice d'énumération des occurrences de verbes et de substantifs liés à l'univers de la composition poétique pour mieux inclure une analyse en contexte (textuel, péritextuel, culturel, etc.) de tel ou tel emploi d'un terme donné. Une fois mené à grande échelle et avec méthode, il pourrait peut-être préciser, voire refaçonner ce que l'on croit savoir sur les dénominations médiévales de l'activité de composition poétique et les actions qui y ont trait.

Esquissée brièvement lorsque nous évoquions les *trobairitz* et la manière dont elles feraient signe vers une spécificité troubadouresque au regard des *hommes* illustres, la question du genre sexué de l'auteur et de l'autorité constitue également un axe qui est loin d'être inexploré dans les études médiévales, mais qui mériterait d'être appréhendé du point de vue strict de la question de l'auteur et de l'attribution manuscrite des énoncés. Aucun des manuscrits à collections autoriales individuelles que nous avons retenus ne mettent en scène de figures autoriales féminines, si ce n'est le portrait de Marie de France dans le manuscrit 3142 de la bibliothèque de l'Arsenal³¹⁰. Certes, nous avons souvent remarqué que des figures de protectrices, des saintes, des allégories de la Vérité, de même que des femmes enchanteresses viennent souvent emblématiser dans nos manuscrits une autorité (ou son envers) féminisé qui peut ou non être topique. Mais nos remarques, fort ponctuelles au demeurant, ne sauraient être prises pour un effort d'aborder de façon méthodique et sérieuse la question du genre sexué de l'auteur et de l'autorité³¹¹, ou encore cette impression selon laquelle les femmes, malgré le fait qu'elles

³⁰⁹ Philippe Ménard, « Les dénominations de l'écrivain au Moyen Âge », art. cit., p. 23.

³¹⁰ La figure de Marie de France dans les manuscrits constitue à cet égard un phénomène relativement bien étudié. Voir par exemple Sandra Hindman, « Aesop's cock and Marie's Hen: gendered authorship in text and image in Marie de France's "Fables" », dans Lesley Smith et Jane H.M. Taylor (dir.), *Women and the Book. Assessing the visual evidence*, op. cit., p. 45-56. Des analyses poétiques du lien entre la figure de l'auteure Marie de France et ses œuvres sont fournies dans Nancy Vine Durling, « The Knot, the belt and the making of Guigemar », *Assays. Critical approaches to medieval and Renaissance texts*, vol. 65, 1991, p. 29-53, ou encore Yasmina Foehr-Janssens, « La discorde du langage amoureux. Paroles d'amour, paroles de femmes dans les lais et les fabliaux », dans Anne Pauper et Chantal Liaroutzos (dir.), *La Discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'Âge classique*, Paris, Université Paris 7- Denis Diderot, 2006, p. 125-142.

³¹¹ Efforts représentées notamment par des ouvrages comme celui de Diane Watt, *Medieval Women's writing. Works by and for women in England, 1100-1500*, Cambridge, Polity, 2007 ; Jane Chance, *The Literary Subversions of medieval women*, Londres, Palgrave MacMillan, coll. « The New Middle Ages », 2007. Sur l'existence d'un savoir au féminin dans la littérature française du Moyen Âge, voir aussi Yasmina Foehr-Janssens, *La Veuve en majesté*, op. cit.

puissent être en position d'autorité, ou encore d'énonciation, se voient très rarement confier le rôle d'auteur de textes et les manuscrits de langue d'oïl³¹².

Enfin, une approche plus proprement comparatiste et diachronique permettrait sans aucun doute de préciser, voire de contredire certaines des hypothèses que nous avons soulevées ici. Le détour majeur que constituait la seule étude de la réception des troubadours doit montrer l'ampleur de la tâche que constituerait une approche translinguistique de l'histoire de la notion d'auteur dans les textes vernaculaires européens, si on veut aborder cette question sérieusement. Ainsi, il serait bon de vérifier si notre tableau d'une « hésitation romanesque » et d'une approche ironique de la notion d'auteur en ancien français se vérifie dans les autres langues vernaculaires européennes. Il faudrait aussi s'assurer de mettre à jour les données concernant les collections autoriales dans ces autres langues. Les italianistes citent par exemple les manuscrits où est conservée la poésie de Guittone d'Arezzo comme une preuve du « progrès de l'auteur »³¹³ ; mais que dire du fait que ses œuvres intègrent des chansonniers qui rappellent la structure du *De viris illustribus* et des chansonniers occitans³¹⁴ ? De plus, il

³¹² Patrice Uhl, comparant la lyrique occitane à celle de langue d'oïl, constate « l'extrême rareté de femmes trouvères ». Voir Patrice Uhl, « Étude 1. Wallada : une “trobairitz” d'al-Andalus », *Anti-doxa, Paradoxes et contre-textes. Études occitanes*, Paris-Saint-Denis, L'Harmattan, Université de La Réunion, 2010, p. 11. Une tentative de nuancer de tels constats a été produite sous la forme d'une édition critique commentée des huit noms de femmes à qui a été attribuée au moins une chanson dans un manuscrit médiéval : Eglal Doss Quinby, Joan Tasker Grimbert, Wendy Pfeffer et Elizabeth Aubrey (éd.), *Songs of the women trouvères*, Yale, Yale University Press, 2001. Ces huit trouvères sont à distinguer des attributions modernes effectuées par les éditeurs concernant des textes énoncés depuis le point de vue d'une femme anonyme. À cet égard, les stratégies d'effacement ou, au contraire, de mise en valeur du lien d'appartenance entre des textes et des femmes soit au Moyen Âge, soit par la philologie moderne constituent une strate supplémentaire à prendre en compte pour cette question. Sur le lien entre exercice attributif et présupposés de genre dans la philologie moderne, voir par exemple Mary A. Suydam, « The politics of authorship: Hadewijch of Antwerp and the Mengeldichten », *Mystics Quarterly*, vol. 22, 1996, p. 2-20. Concernant ces mêmes liens à l'époque médiévale, on songe au cas complexe de la réception du *Miroir des âmes simples*, aujourd'hui attribué à Marguerite Porete, mais transmis de façon anonyme au Moyen Âge, en raison du statut d'hérétique entourant ce texte et son auteure présumée. Sur cette question abondamment débattue, voir la synthèse récente fournie dans Robert Stauffer et Wendy R. Terry (dir.), *A Companion to Marguerite Porete and the Mirror of Simple Souls*, Leiden, Brill, coll. « Brill's companions to the Christian tradition », 2017.

³¹³ Voir en premier lieu Olivia Holmes, « Guitone d'Arezzo », dans *Assembling the Lyric self, op. cit.*, p. 47-69. On pourra également consulter Lino Leonardi, « Il canzoniere Laurenziano: Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore », dans Lino Leonardi (dir.), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini. Studi critici*, vol. 4, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2001, ou encore Roberto Leporatti, « Il “libro” di Guittone e la “Vita Nova” », *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, vol. 4, 2001, p. 41-150.

³¹⁴ Description et facsimilé des chansonniers italiens : Lino Leonardi (dir.), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, vol. I, *Il canzoniere vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, VAT. LAT. 3793, Riproduzione fotografica*, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2000 ; vol. II, *Il canzoniere Laurenziano. Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, redi 9. Riproduzione fotografica*, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2000 et

serait sans doute fructueux d'envisager dans une enquête paneuropéenne des témoins manuscrits tels celui, connu depuis longtemps des germanistes, de la collection auctorale individuelle du *Stricker* dans le manuscrit Vienne, ÖNB, 2705, sans évoquer le cas abondamment étudié du *codex Manesse*³¹⁵. Il émanerait de cet exercice un tableau certainement plus exact de la rencontre entre les langues vernaculaires, les genres littéraires qui s'y développent, et la notion d'auteur, ou d'*auctor*³¹⁶.

À cet égard, d'un point de vue chronologique et linguistique, il faudrait également procéder à une enquête beaucoup plus systématique sur les permanences et les mutations encourues par la notion d'*auctor* au sein même des lettres latines, en amont de l'époque que nous avons étudiée, de même que de façon contemporaine à l'ère à laquelle nos manuscrits ont été produits. Nous avons certes évoqué la flexibilité relative du modèle du *De viris illustribus*, de même que les redéfinitions du terme *actor* à l'époque de Vincent de Beauvais, entre deux éditions du *Speculum maius*. Mais, sans doute en raison de l'ampleur de la tâche que cela représente, il manque encore une synthèse générale sur le traitement de la figure de l'auteur dans les manuscrits latins du Moyen Âge³¹⁷.

Pour finir, malgré l'abondance des études sur la question, et malgré le fait que nous ayons tenté d'offrir une alternative à la lecture téléologique qui prenait pour horizon les manuscrits et les auteurs de la deuxième moitié du XIV^e siècle, il serait utile de chercher les effets de continuité entre les manuscrits de notre corpus et les recueils dits « autoriaux » des siècles suivants. Les études de Sylvie Lefèvre sur l'alliance entre le fictionnel et le biographique dans les manuscrits d'Antoine de la Salle³¹⁸, celles de Clotilde Jobert-Dauphant sur la compilation des œuvres complètes d'Eustache

vol. III, *Il canzoniere palatino*. Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Banco Rari 217, Ex Palatino 418. Riproduzione fotografica, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2000.

³¹⁵ Franz-Josef Holznagel, « Autorschaft und Überlieferung am Beispiel der kleineren Reimpaartexte des Strickers », dans Elizabeth Andersen, Kens Haustein, Anne Simon et Peter Strohschneider (dir.), *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meissen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, p. 163-184. Voir également Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, op. cit.

³¹⁶ Marisa Galvez, *Songbook*, op. cit et Ursula Peters, *Das Ich im Bild*, op. cit., offrent à cet égard des orientations et des tentatives intéressantes pour une réflexion transnationale et translinguistique sur la question.

³¹⁷ L'ouvrage collectif dirigé par Michel Zimmerman, *Auctor & Auctoritas*, op. cit., demeure un outil de essentiel pour penser cette question dans toute sa complexité théorique et éditoriale. Voir aussi Marie-Clotilde Hubert, Emmanuel Poulle et Marc H. Smith (dir.), *Le Statut du scripteur au Moyen Âge*, op. cit. Malgré certaines critiques suscitées par cet ouvrage, on pourra également se référer à Edoardo D'Angelo et Jan M. Ziolkowski (dir.), *Auctor et Auctoritas in latinis medii aevi litteris-Author and Authorship in medieval Latin literature*, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, coll. « Medievi », 2014.

³¹⁸ Sylvie Lefèvre, *Antoine de la Salle. La fabrique de l'œuvre et de l'écrivain*.

Deschamps par son secrétaire Raoul Tainguy³¹⁹, ou encore les travaux d'Olivier Delsaux sur les motivations pragmatiques et financières derrière le choix de Christine de Pizan de devenir l'éditrice de ses propres recueils³²⁰ constituent des sommes ponctuelles qui indiquent que la question de l'auteur dans les manuscrits des XIV^e et XV^e siècles est complexe, et qu'elle ne se résume pas à un simple « progrès de l'écrivain ». Outre ces poètes célèbres, il serait bon de produire une synthèse de grande envergure sur l'auteur dans les manuscrits du Moyen Âge tardif qui prenne en compte des collections autoriales et les figures d'auteurs telles celles de Gilles li Muisis, ou encore Guillaume de Deguileville, par exemple³²¹.

Peut-être constaterait-on alors, non sans un certain plaisir méditatif et déboussolant que peut susciter l'étude du passé, que l'histoire de l'auteur dans les lettres françaises est plus qu'une simple épopée linéaire. C'est ce que nous aurons tenté de montrer ici, en illustrant les expérimentations, les hésitations et les questionnements que les responsables de la production et de la transmission des manuscrits médiévaux ont mis en scène, tandis qu'ils inventaient cette notion improbable d'auteur français dans des livres. Il nous semblait nécessaire de tenter de restituer et de respecter la signification de ce geste éditorial, sans essayer de la comprendre autrement qu'en y projetant simplement une conception moderne de l'auteur, ou en tentant d'y percevoir les indices d'un mouvement historique perçu comme inévitable et triomphant. En effet, les manuscrits de notre corpus sont pétris de craintes quant à la légitimité de leur démarche, à la vanité de cette dernière au regard de la mort et de Dieu. Les figures autoriales qui peuplent ces recueils, de Philippe de Thaon à Nicole Bozon, de Rutebeuf à Adam de la Halle, n'annoncent pas simplement le « sacre » de leurs homologues de l'époque moderne. Elles n'avancent pas, à tâtons, et dans un état de demi-conscience qui serait prétendument « propre à l'enfance de la poésie française », vers un avenir incertain mais rayonnant. Inscrits dans un paysage culturel déjà parfaitement « conscient » du poids de la tradition avec laquelle ils rompaient, les auteurs mis en scène dans nos *codices* paraissent avant

³¹⁹ Clotilde Dauphant, *La Poétique des œuvres complètes*, *op. cit.*

³²⁰ Olivier Delsaux, *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge*, *op. cit.*

³²¹ Sur ces auteurs, voir *supra*, introduction, p. 43-45.

tout être entrés dans l'histoire littéraire à reculons, avec, au visage, un sourire à la fois inquiet et ironique.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire par auteurs

Adam de la Halle

- ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de Robin et de Marion*, éd. et trad. par Jean Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1989.
- , *Le Jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du Pèlerin*, éd. par Ernest Langlois, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1924.
- , *Œuvres complètes*, éd. par Pierre-Yves Badel, Paris, Librairie Générale Française, coll. : « Le Livre de Poche-Lettres Gothiques », 1995.
- RUELLE, Pierre (éd.), *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de Bruxelles-Presses Universitaires de France, coll. « Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres », 1965.
- SAVIOTTI, Federico (éd.), *Les Vers d'Amours d'Arras. Adam de la Halle et Nevelot Amion*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2018.

Adenet le Roi

- HENRY, Albert (éd.), *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, t. I, *Biographie d'Adenet. La tradition manuscrite*, Bruges, De Tempel, coll. « Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de faculteit van de wijsbegeerte en letteren », 1951 ; t. II, *Buevon de Conmarchis*, Bruges, De Tempel, coll. « Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en letteren », 1956 ; t. III, *Les Enfances Ogier*, Bruges, De Tempel, coll. « Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en letteren », 1956 ; t. IV, *Berte aus grans piés*, Bruxelles-Paris, Presses universitaires de Bruxelles-Presses universitaires de France, coll. « Université libre de Bruxelles. Travaux de la Faculté de philosophie et lettres », 1963 ; t. V, *Cléomadès*, Bruxelles-Paris, Presses universitaires de Bruxelles-Presses universitaires de France, coll. « Université libre de Bruxelles. Travaux de la Faculté de philosophie et lettres », 1971, 2 vol.

Angier

- Les Dialogues de Grégoire le Grand traduits par Angier*, publiés d'après le Manuscrit Paris, BnF, FR. 24766 unique et autographe par Renato Orenego, Paris, Paillart, coll. « Société des anciens textes français », 2013, 2t.
- MEYER, Paul, « La Vie de Saint Grégoire le Grand traduite du latin par frère Angier, religieux de Sainte-Frideswide », *Romania*, t. XII, 1883, p. 145-208.

Chrétien de Troyes

- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, éd. par Keith Busby, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993.
- CHRÉTIEN DE TROYES (?), *Guillaume d'Angleterre*, éd. par Christine Ferlampin-Acher, Paris, Honoré Champion, coll. « Champions Classiques du Moyen Âge », 2007.
- Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat. n. 794). I. Erec et Enide*, éd. par Mario Roques, Paris, Honoré Champion, coll. « classiques français du Moyen Âge », 1952 ; *II. Cligés*, éd. par Alexandre Micha, Paris, Honoré Champion, « classiques français du Moyen Âge »,

1957 ; III. *Le chevalier de la charrette (Lancelot)*, éd. par Mario Roques, Paris, Honoré Champion, coll. « classiques français du Moyen Âge », 1958 ; IV. *Le chevalier au lion (Yvain)*, éd. par Mario Roques, Paris, Honoré Champion, coll. « classiques français du Moyen Âge », 1960.

Gautier le Leu

LIVINGSTON, Charles (éd.), *Le Jongleur Gautier le Leu. Étude sur les fabliaux*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1951.

Geoffroi de Paris

HOLFORD-STREVEVS, Leofranc, « The Latin *Dits* of Geoffroi de Paris: and *Editio Princeps* », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies. Allegory, chronicle, music, and image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, Calendon Press, 1998, p. 247-275.

Six Historical Poems of Geffroi de Paris, éd. par Walter H. Storer et Charles A. Rochedieu, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures », 1950.

Guillaume le Clerc de Normandie

COLLET, Olivier et MESSERLI, Sylviane, *Vies médiévales de Marie-Madeleine*, Turnhout, Brepols, coll. « Textes vernaculaires du Moyen Âge », 2008.

GUILLAUME LE CLERC DE NORMANDIE, *Le Besant Dieu*, éd. par Ernst Martin, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1869.

REINSCH, Robert, « La vie de Tobie de Guillaume le Clerc de Normandie. Nach der Pariser und Oxforder Hs. herausgegeben und mit einer Einleitung versehen », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, vol. 61, 1879, p. 375-396.

—, « Les Joies Nostre Dame des Guillaume le Clerc de Normandie », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 3, 1879, p. 200-231.

— (éd.), *Le Bestiaire. Das Thierbuch des Normannischen Dichters Guillaume le Clerc, zum ersten Male vollständig nach den Handschriften von London, Paris und Berlin*, New York, AMS Press, 1973 [1892].

WEISS, Franz-Karl, *Der « Romanz de sainte Marie Magdeleine » von Guillaume, le Clerc de Normandie, und sein Quellenkreis*, Inaugural-Dissertation zur Erlangerung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, 1968.

Jacques de Baisieux

THOMAS, Patrick A. (éd.), *L'Œuvre de Jacques de Baisieux*, La Haye-Paris, Mouton, coll. « Studies in French literature », 1973.

Jean de Lescurel

Chansons, Ballades et Rondeaux de Jehannot de Lescurel, poète du XIV^e siècle, éd. par Anatole de Montaiglon, Paris, 1855.

DANILEVSKI, Alexandre et DANILEVSKI, Emilia (dir.), *Songé .I. songe. Jehan de Lescurel. Chansons & dit enté « Gracieux temps »*, Metz, Édition Facsimile, coll. « Chrestomathie », 2013.

Jean et Baudouin de Condé

Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean, éd. par Auguste Scheler, Bruxelles, Devaux, 1866-1867, 3 t.

JEAN DE CONDÉ, *La Messe des Oiseaux et le Dit des Jacobins et des Fremeneurs*, éd. par Jacques Ribard, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970.

—, *Opera. Vol. I: I manoscritti d'Italia*, éd. par Simonetta Mazzoni Peruzzi, Florence, Olschki, coll. « Studi dell'Accademia toscana di scienze e lettere "La Colombaria" », 1990.

Nicole Bozon

Deux poèmes de Nicholas Bozon: Le char d'Orgueil, La lettre de l'empereur Orgueil, éd. par Johan Vising, Göteborg, Elanders, 1919.

KLENKE, Amelia, *Seven more poems by Nicholas Bozon*, St. Bonaventure, NY-Louvain, The Franciscan Institute-E. Nauwelaerts, coll. « Franciscan institute publications », 1951.

—, *Three Saint's lives by Nicholas Bozon*, Saint Bonaventure, Franciscan Institute, coll. « Franciscan Institute Publications. History Series », 1947.

LEVY, Brian J. (éd.), *Nine verse sermons by Nicholas Bozon: the art of an Anglo-Norman poet and preacher*, Oxford, Society of Mediaeval Languages and Literatures, coll. « Medium Aevum Monographs, New Series », 1981.

TOULMIN Smith, Lucy et MEYER, Paul (éd.), *Les Contes moralisés de Nicole Bozon, frère mineur*, Londres-New York, Johnson Reprint, coll. « Société. des Anciens Textes Français », 1968 [1889].

Philippe de Remi

PHILIPPE DE REMI, *Jehan et Blonde, roman du XIII^e siècle*, éd. par Sylvie Lécuyer, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge », 1984.

—, *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999.

SUCHIER, Hermann (éd.), *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, Paris, Firmin Didot, coll. « Société des Anciens Textes Français », 2 vols., 1884-1885.

Philippe de Thaon

Le Bestiaire de Philippe de Thaün, éd. par Emmanuel Walberg, Suède-Paris, HJ. Möller-H. Welter, 1900.

Li cumpoz Philippe de Thaün. Der Computus des Philipp von Thaun, éd. par Eduard Mall, Strasbourg, K. J. Trübner, 1873.

PHILIPPE DE THAON, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge », 2018.

—, *Comput (MS BL Cotton Nero A. V)*, éd. par Ian Short, Londres, Birkbeck College Anglo-Norman text society, coll. « Plain texts series », 1984.

Pierre de Beauvais

A medieval book of beasts. Pierre de Beauvais' Bestiary, éd. par Alexandra Eldridge et Guy R. Mermier, Lewiston, Mellen, 1992.

ANGREMY, Annie, « La Mappemonde de Pierre de Beauvais », *Romania*, t. CIV, n° 415, 1983, p. 316-350.

- , « La *Mappemonde* de Pierre de Beauvais (2^{ème} article) », *Romania*, t. CIV, n° 416, 1983, p. 457-498.
- BERKEY, Max L., « The *Liber sancti Jacobi*: the French adaptation by Pierre de Beauvais », *Romania*, t. LXXXVI, 1965, p. 77-101.
- La Vie de saint Germer et la vie de saint Josse de Pierre de Beauvais. Deux poèmes du XIII^e siècle*, éd. par Nils-Olof Jönsson, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund », 1997.
- Le Bestiaire de Pierre de Beauvais. Version courte*, éd. par Guy René Mermier, Paris, Nizet, 1977.
- PARIS, Gaston, « La traduction de la légende latine du voyage de Charlemagne à Constantinople par Pierre de Beauvais », *Romania*, t. XXI, 1892, p. 263-264.
- PIERRE DE BEAUVAIS, *La Vie de saint Eustache*, éd. par Mauro Badas, Bologne, Pàtron, coll. « Biblioteca di filologia romanza della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna », 2009.
- WALPOLE, Ronald Noel (éd.), *The Old French Johannes translation of the Pseudo-Turpin chronicle. A critical edition*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1976, 2 vol.
- , « Charlemagne's journey to the East: the French translation of the Legend by Pierre of Beauvais », dans Walter J. Fischel (dir.), *Semitic and oriental studies. A volume presented to William Popper*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, coll. « University of California publications in Semitic Philology », 1951, p. 433-456.

Rutebeuf

- RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, éd. et trad. par Michel Zink, Paris, Classiques Garnier / Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2001 [1989-1990].
- , *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, Paris, Éditions A. & J. Picard & Compagnie, 1959-1960, 2 vol.
- , *Poèmes de l'Infortune et autres poèmes*, traduction, préface, notes et commentaires par Jean Dufournet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1986.

Watriquet de Couvin

- Dits de Watriquet de Couvin*, éd. par Auguste Scheler, Bruxelles, Devaux, coll. « Académie Royale de Belgique », 1868.
- NOOMEN, Willem (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux (NRCF)*, t. X, Assen, Van Gorcum, 1998.

Corpus secondaire

- “*Cher alme*”: *Texts of Anglo-Norman piety*, éd. par Tony Hunt, trad. par Jane Bliss, Trempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, coll. « The French of England translation series », 2010.
- A “plantaire” in Honor of the Blessed Virgin Mary Taken from a French Manuscript of the XIVth Century*, éd. par Sœur Mary Albert Savoie, Washington D. C., The Catholic University of America, 1933.
- BARBAZAN, Étienne (éd.), *Le Castoiment ou Instruction d'un père à son fils*, Paris, Crapelet, 1808.
- Barlaam et Josaphat : Barlaam und Josaphat. Französisches Gedicht des dreizehnten Jahrhunderts von Gui de Cambrai, nebst auzügen aus mehreren andern romanischen versionen*, édité par Hermann Zotenberg et Paul Meyer, Stuttgart, Litterarischer Verein, 1864.
- BASTIN, Julia, « Trois “dits” du XIII^e siècle du manuscrit 9411-26 de la Bibliothèque royale de Belgique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XX, fasc. 3-4, 1941, p. 468-469.
- BAUDLER, Arthur, *Guiot von Provins, seine Gönner, die „Suite de la Bible“ und seine lyrischen Dichtungen*, Halle, Kaemmerer, 1902.

- BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. par Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieliard, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche – Lettres gothiques », 1998.
- BERGER, Roger, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, 1981.
- BERNART DE VENTADORN, *Chansons d'amour*, édition critique avec traduction, introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar, Paris, Librairie C. Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1966.
- BUSBY, Keith (éd.), *Le Roman des Eles and l'Ordene de chevalerie. Two early Old French didactic poems*, Amsterdam-Philadelphie, Johns Benjamins publishing company, 1983.
- CHARDRI, *La Vie des set dormanz*, éd. par Brian S. Merrilees, Londres, Westfield College Anglo-Norman text society, coll. « Anglo-Norman texts », 1977.
- , *Le petit plet*, éd. par Brian S. Merrilees, Oxford, Blackwell, coll. « Anglo-Norman texts », 1970.
- Chardry's *Josaphaz, Set dormanz und Petit Plet*, éd. par John Koch, Heilbronn, Henninger, coll. « Alfranzösische Bibliothek », 1879.
- Chroniques et Annales de Gilles le Muisit, abbé de Saint-Martin de Tournai (1272-1352)*, éd. par Henri Lemaître, Paris, Renouard, 1906.
- CLARK, Willene B., *A Medieval book of beasts, The second-family bestiary. Commentary, art, text and translation*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.
- CLAUDE FAUCHET, *Recueil de l'origine de La Langue et poesie françoise*, Paris, Mamert Patisson, 1631 [1581].
- CONRAD DE HIRSAU, *Dialogus super Auctores*, éd. par Robert Burchard Constantijn Huygens, Berchem-Bruxelles, Latomus, Revue d'Études latines, coll. « Latomus », 1955.
- Corpus iuris canonici*, éd. par Aemilius Ludwig Richter, *Pars prior. Decretum magistri Gratiani*, éd. par Emil Friedberg, Leipzig, Tauchnitz, 1879.
- Das Moraliū dogma philosophorum des Guillaume de Conches. Lateinisch, altfranzösisch und mittelniederfränkisch*, éd. par John Holmberg, Paris-Uppsala-Leipzig-Cambridge, Honoré Champion-Almqvist & Wiksells-Otto Harrassowitz-Heffer, 1929.
- DE MONTALEMBERT, Charles Forbes (éd.), *Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe, 1207-1231*, Paris, E.J. Bailly, Debécourt, 1836.
- DE ROQUEFORT, Jean-Baptiste-Bonaventure (éd.), *Poésies de Marie de France. Poète anglo-normand du XIII^e siècle, ou recueil de lais, fables et autres productions de cette femme célèbre*, Paris, Marescq, 1832.
- DELBOUILLE, Maurice (éd.), *Le Lai d'Aristote de Henri d'Andeli publié d'après tous les manuscrits*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- DENIS PIRAMUS, *La vie seint Edmund le rei*, éd. par Delbert W. Russell, Oxford, Anglo-Norman Text Society, coll. « Anglo-Norman Texts », 2014.
- Die Fabeln der Marie de France*, éd. par Eduard Mall et Karl Warnke, Halle, Niemeyer, coll. « Bibliotheca Normannica », 1898.
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. fr. par Marie-Odile Goulet-Cazé et al., Paris, Librairie générale française, coll. « La pochotèque, Classiques modernes », 1999.
- Dits en quatrains d'alexandrins monorimes de Jehan de Saint-Quentin*, éd. par Birger Munk Olsen, Paris, Picard pour la Société des anciens textes français, 1978.
- Doctrinal Sauvage*, publié d'après tous les manuscrits par Aimo Sakari, Jyväskylä, Jyväskylän Yliopisto, coll. « Studia Philologica Jyväskyläensia », 1967.
- EGAN, Margarita, (éd.), *The vidas of the troubadours*, New York, Garland, coll. « Garland library of medieval literature », 1984.

- ENGELS, Joseph « "L'autobiographie" du jongleur dans un Dit du ms. Paris B.N. f. fr. 837 », *Vivarium*, vol. 8, n° 1, 1970, p. 68-79.
- ETTLINGER, Emil (éd.), *Sog. Anonymus Mellicensis, De Scriptoribus Ecclesiasticis*, PhD, Hohen philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelms-Universität zu Strassburg, Karlsruhe, Druck der G. Braunischen Hofbuchdruckerei, 1896.
- FAVATI, Guido (éd.), *Le biografie trovadoriche. Testi provenzali dei secoli XIII e XIV*, Bologne, Palmaverde, coll. « Biblioteca degli studi mediolatini e volgari », 1961.
- FLUTRE, Louis-Ferdinand, « Le Roman de Pandragus et Libanor par Baudouin Butor. Texte inédit de la fin du XIII^e siècle », *Romania*, t. XCIV, n° 73, 1973. p. 57-90.
- FRANCESCO PETRARCA, *De Viris Illustribus. Adam – Hercules*, éd. par Caterina Malta, Messina, Università degli Studi di Messina, 2008.
- GAUNT, Simon, HARVEY, Ruth et PATERSON, Linda (éd.), *Marcabru. A critical edition*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000.
- GAUTIER MAP, *De nugis curialium – Courtiers' Trifles*, éd. et trad. par Mathew T. James, Oxford, Clarendon Press, coll. « Oxford medieval texts », 1983.
- GERBERT DE MONTREUIL, *La Continuation de Perceval* t. III, éd. par Marguerite Oswald, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1975.
- , *La Continuation de Perceval*, t. I et II, éd. par Mary Williams, 1922-1925.
- , *Le roman de la violette ou de Gérard de Nevers*, éd. par Douglas Labaree Buffum, Paris, Champion pour la Société des anciens textes français, 1928.
- GILLES LI MUISIS, *Poésies*, éd. par Kervyn de Lettenhove, t. I, 1882.
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, éd. par Vittore Branca, Milan, Mondadori, 1964-1998, vol. 9, *De casibus virorum illustrium*, 1993.
- , *Vita di Petrarca*, éd. par Gianni Villani, Rome, Salerno, coll. « Faville », 2004.
- GIRART D'AMIENS, *Meliacin ou le cheval de fust*, éd. par Antoinette Saly, Aix-en-Provence, Publications du Centre Universitaire d'études et de recherches médiévales, coll. « Senefiance », 1990.
- Grandes Chroniques de France*, éd. par Paulin Paris et citées dans Mary J. O'Neill, *Courtly love songs of medieval France. Transmission and style in the trouvère répertoire*, Oxford-New York, Oxford University Press, coll. « Oxford monographs on music », 2006.
- Gregory the Great on the Song of Songs*, trad. par Mark DelCogliano, Collegeville, Minnesota, Liturgical Press, coll. « Cistercian studies series », 2012.
- GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche -Lettres Gothiques », 1992, v. 11492-11528.
- HARDY, Ineke (éd.), *Les Chansons attribuées au trouvère picard Raoul de Soissons. Édition critique électronique. Version imprimée de la thèse électronique soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de doctorat*, Ottawa, Université d'Ottawa, 2009.
- HARVEY, Ruth et PATERSON, Linda (éd.), *The Troubadour tensos and partimens. A critical edition*, Cambridge, D.S. Brewer Modern Humanities Research Association, coll. « Gallica », 2010.
- HENRI D'ANDELI, *La Querelle des Anciens & des Modernes au XIII^e siècle ou la Bataille des Vii arts*, Paris, F. Henri, 1875.
- Hieronymus, Liber de viris inlustribus*, éd. par Ernest Cushing Richardson, Leipzig, Hinrichs, coll. « Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur », 1896.
- HUE DE ROTELANDE, *Protheselaus*, éd. par Anthony J. Holden, Londres, Anglo-Norman Text Society, coll. « Anglo-Norman Texts », 1991-1993, 3 t.
- , *Ipomédon*, éd. par Anthony J. Holden, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », sér. « Éditions critiques de textes », 1979.
- HUET, Gédéon (éd.), *Chansons de Gace Brulé*, Paris, Firmin Didot, 1902.
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris. 1482*, Paris, Imprimerie Nationale / Ollendorff, 1904 [1831].

- Hunbaut. *Altfranzösischer Artusroman des XIII^e Jahrhunderts*, éd. par Jakob Stürzinger et Hermann Breuer, Halle, Niemeyer, coll. « Gesellschaft für romanische Literatur », 1914.
- HUON DE MÉRY, *Le tournoi de l'Antéchrist (Li tornoiementz Antecrit)*, éd. par Georg Wimmer, trad. par Stéphanie Orgeur, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1995.
- JACQUEMART GIÉLÉE, *Renart le Nouvel*, éd. par Henri Roussel, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1961.
- JEAN BODEL, *La Chanson des Saxons*, édité par Francisque Michel, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier numérique », 2008 [1839] Ressource en ligne.
- JEAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, éd. par Joseph Antoine François Anglade et Camille Chabaneau, Paris, 1913.
- JEAN DUNS SCOT, *Le Principe d'individuation. De principio individuationis*, trad. par Gérard Sondag, Paris, Vrin, coll. « Textes philosophiques », 2005.
- JEANROY, Alfred (éd.), *Les Chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Honoré Champion, coll. « CFMA », 1915.
- JEAN RENART, *Le Lai de l'Ombre*, éd. par Joseph Bédier, Paris, Honoré Champion, coll. « Société des anciens textes français », 1913.
- JUBINAL, Achile (éd.), *Nouveau Recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Challamel, 1842.
- L'Histoire de Barlaam et Josaphat. Version champenoise d'après le msé Reg. Lat. 660 de la Bibliothèque apostolique vaticane*, éd. par Leonard R. Mills, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1973.
- L'Histoire des moines d'Égypte, suivie de La vie de saint Paul le simple*, éd. par Michelle Szkilnik, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1993.
- La Chanson de Roland – The Song of Roland : the French corpus*, éd. par Joseph J. Duggan et Karen Akiyama, Turnhout, Brepols, 2005, 3 vol.
- La Chevalerie Ogier*, tome I, éd. par Muriel Ott, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2013.
- La Mule sans frein*, éd. par Ronald Carlyle Johnston et Douglas David Roy Owen, dans *Two Old French Gawain Romances*, t. I, Édimbourg, Scottish Academic Press, 1972.
- La Vie seint Marcel de Lymoges*, éd. par Molly Lynde-Recchia, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2005.
- Lais de Marie de France*, éd. par Karl Warnke, trad. par Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche – Lettres gothiques », 1990.
- LANGFORS, Arthur, *Li regrés Nostre Dame par Huon le Roi de Cambrai*, Paris, Honoré Champion, 1907.
- Le Bestiaire. Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, éd. par Craig Baker, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2010.
- Le Couronnement de Renard. Poème du treizième siècle*, éd. par Alfred Foulet, New York, Kraus Reprint, coll. « Elliott monographs », 1965 [1929].
- Le Lai du conseil*, éd. par Brindusa Elena Grigoriu, Catharina Peersman et Jeff Rider, Liverpool, University of Liverpool, coll. « Liverpool Online Series: Critical Editions of French Texts », 2013 [En ligne] URL : <https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/modern-languages-andcultures/liverpoolonline/Le,Lai,du,Conseil.pdf> Consulté le 8 février 2020.
- Le Livre de Philosophie et de Moralité d'Alard de Cambrai*, éd. par Jean Charles Payen, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1970.
- Le Roman de Barlaam et Josaphat*, éd. par Jean Sonet, 2 vol., Namur-Paris, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres-Vrin, coll. « Recueil de travaux d'histoire et de philologie », 1949-50.
- Le Roman de Fauvel*, éd. par Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche-Lettres gothiques », 2012.
- LECOY, Félix (éd.), *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1970.

- LEMONNIER-DELPY, Marie-Françoise, *Joseph Delteil. Une œuvre épique au XX^e siècle*, Institut d'Études Occitanes, coll. « Textes et documents ».
- LEPAGE, Yvan G. (éd.), *L'Œuvre lyrique de Blondel de Nesle*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- Les Chansons de Guillaume IX. Duc d'Aquitaine*, édité par Alfred Jeanroy, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge », 1972 [1927].
- Les cinq Poèmes des trois morts et des trois vifs*, publiés par Stéphane Glixelli, Paris, Champion, 1914.
- Les coutumes de Beauvoisis*, par Philippe de Beaumanoir, juriconsulte français du XIII^e siècle ; nouvelle édition, publiée, d'après les manuscrits de la Bibliothèque royale, par le comte Beugnot, Paris, Renouard, 1842, 2 vol.
- Les dits d'Henri d'Andeli*, éd. par Alain Corbellari, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2003.
- Les dits d'Henri d'Andeli. Suivis de deux versions du Mariage des Sept Arts*, textes traduits et présentés par Alain Corbellari, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions des classiques du Moyen Âge », 2003.
- Les Poésies de Guillaume le Vinier*, éd. par Philippe Ménard, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1983.
- Les Quatre âges de l'homme, traité moral de Philippe de Navarre (sic)*, éd. par Marcel de Fréville, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1888.
- Les vers de la mort, par Hélinant, moine de Froidmont*, éd. par Frederick A. Wulff – Emmanuel Walberg, Paris, Firmin-Didot, 1905.
- LINSKILL, Joseph (éd.), *Les Épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle*, édition critique avec traduction et notes, Turnhout, Brepols, 1985.
- Li regres Nostre Dame par Huon le roi de Cambrai*, éd. par Arthur Långfors, Paris, Champion, 1907.
- Li Romans de Carité et Miserere du Reclus de Moiliens. Poèmes de la fin du XII^e siècle*, éd. par Anton G. Van-Hamel, Paris, Vieweg, 1885, 2t.
- Livre des Hommes illustres, par Saint Jérôme ; suivi de celui de Gennade et celui de S^t Isidore de Séville*, trad. par François-Zénon Collombet, Lyon-Paris, Libraire catholique de Perisse frères, 1840.
- MANESSIER, *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, The Third Continuation*, t. V, éd. par William Roach, University of Pennsylvania Press et American Philosophical Society, 1983.
- MATTIACCI, Angela Marie, *Le Bestiaire marial tiré du Rosarius (Paris, B. N. f. fr. 12483)*, thèse de l'Université d'Ottawa, 1996.
- Miracles de Notre-Dame, tirés du Rosarius (Paris, B. N. f. fr. 12483)*, éd. par Pierre Kunstmann, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Publications médiévales de l'Université d'Ottawa », 1991.
- MONFRIN, Jacques (éd.), *Joinville, Vie de saint Louis. Texte établi, traduit, présenté et annoté avec variantes*, Paris, Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », 1995.
- Natalis de Wailly (éd.), *Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle*, Paris, Renouard, 1876.
- NICOLE DE MARGIVAL, *Le Dit de la panthère*, éd. par Bernard Ribémont, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2000.
- Nouum Testamentum Domini Nostri Iesu Christi Latine secundum editionem Sancti Hieronymi*, éd. par Henry Julian White, Oxford, Clarendon Press, 1889.
- Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, éd. par Achille Jubinal, t. I, Paris, Édouard Pannier, 1839.
- O'CONNEL, David, *The Teachings of Saint Louis: a critical text*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures », 1972.
- OSWALD, Marguerite « Les Enseignement Sénèque. Note additionnelle », *Romania*, t. XCI, n° 361, 1970, p. 106-113.

- , « Les Enseignement Sénèque (Premier article) », *Romania*, t. XC, n° 357, 1969, p. 31-78 ;
 « Les Enseignement Sénèque (Deuxième article) », *Romania*, t. XC, n° 358, 1969, p. 202-241.
- PAETOW, Louis John (éd.), *The Battle of the Seven Arts. A French poem by Henri d'Andeli, trouvère of the thirteenth century*, Berkeley, University of California Press, coll. « Memoirs of the University of California », 1914.
- QUEREUIL, Michel, *La Bible française du XIII^e siècle. Édition critique de la Genèse*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1988.
- RATRAMNUS, *De Corpore et Sanguine Domini. Texte original et notice bibliographique*, éd. par Jan Nicolaas Bakhuizen van den Brink, Amsterdam-Londres, North-Holland Publishing Company, 1974.
- RAUNER, Erwin, « Notkers des Stämmers "Notatio de illustribus uiris" Teil I: Kritische Edition », *Mittelateinisches Jahrbuch*, vol. 21, 1986, p. 34-69.
- RAYNAUD DE LAGE, Guy, « Poème moralisé sur les propriétés des choses », *Romania*, t. XIV, no 55-56, 1885, p. 442-484.
- RAYNAUD, Gaston, « Le Ju de le Capete Martinet », *Romania*, t. X, 1881, p. 519-532.
- RAYNOUARD, François Juste, *Choix des poésies originales des troubadours*, 5 t., t. V, *Biographies des troubadours et appendice à leurs poésies imprimées dans les volumes précédents*, Paris, Onasbrück, 1966 [1820].
- REIMER, Stephen R. (éd.), *The Works of William Herebert, OFM*, Toronto, Pontifical institute of mediaeval studies, coll. « Studies and texts », 1987.
- RIPLEY KER, Neil (éd.), *The Owl and the Nightingale, reproduced in facsimile from the surviving manuscripts Jesus College Oxford 29 and British Museum Cotton Caligula A. IX*, Londres-New-York-Toronto, Oxford University Press, coll. « The Early English Text Society », 1963.
- ROBERT DE BLOIS, Biaudouz, éd. et trad. par Jacques-Charles Lemaire, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2008.
- ROBERT DE BLOIS, *Sämtliche Werke*, éd. par Jacob Ulrich, Berlin, Mayer und Müller, 1881-1895, 3 vol.
- ROBERT LE CLERC D'ARRAS, *Les Vers de la Mort*, éd. par Annette Brasseur et Roger Berger, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2009.
- ROESNER, Edward H., AVRIL, François et FREEMAN REGALADO, Nancy (éd.), *Le Roman de Fauvel in the edition of Mesire Chaillou de Pesstain. A reproduction in facsimile of the complete manuscript*, Paris, Bibliothèque nationale, Fonds français 146, édition, New York, Broude, 1990.
- Romans des Eles par Raoul de Houdenc*, éd. par Auguste Scheler, Bruxelles-Gand-Leipzig, Murquardt, 1868.
- RUHE, Ernstpeter, *Les Proverbes Seneke le philosophe. Zur Wirkungsgeschichte des Speculum historiale von Vinzenz von Beauvais und der Chronique dite de Baudouin d'Avesnes*, Munich, Max Hueber Verlag, 1969.
- Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi opera omnia post Iovaniensium theologorum recensionem*, Paris, t. I, 1841.
- Sancti Ivonis carnotensis episcopi opera omnia*, éd. par Jean-Paul Migne, t. I, Paris, 1855, p. 1135-1136.
- SCHELER, Auguste (éd.), *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle. Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, dits et fabliaux par Quenes de Béthune, Henri III, duc de Brabant, Gillebert de Berneville, Mathieu de Gand, Jacques de Baisieux, Gauthier le Long, etc.*, Bruxelles, Closson, 1876.
- SCHELER, Auguste, « Li priere Theophilus », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 50, 1877, p. 247-258.
- SPEER, Mary et FOEHR-JANSSENS, Yasmina (éd.), *Le Roman des sept sages de Rome*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champions classiques, Moyen Âge », 2017.
- STRONSKI, Stanisław (éd.), *Le Troubadour Folquet de Marseilles*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1910].

- SUÉTONE, *De Illustribus grammatici*, éd. par M. Baudement, Paris, J.-J. Dubochet- Le Chevalier et C^{ie}, coll. « Chefs-d'œuvre de la collection des auteurs latins », 1845.
- The Works of Chardri, three poems in the French of thirteenth-century England, the life of the Seven Sleepers, the life of St. Josaphaz and the little debate*, trad. par Neil Cartlidge, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, coll. « Medieval and Renaissance Texts and Studies-The French of England Translation Series », 2015.
- The Works of Jehan de Lescurel*, éd. par Nigel Wilkins, American Institute of Musicology, coll. « Corpus mensurabilis musicae », 1966.
- TIMMEL MIHM, Madelyn (éd.), *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc. An edition based on all the extant manuscripts*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1984.
- UHL, Patrice (éd.), « *Sanz rimer de aucun sens : rêveries, fatrasies, fatras entés. Poèmes « nonsensiques » des XIII^e et XIV^e siècles*, Louvain, Peeters, coll. « Synthema », 2012.
- WACE, *Le Roman de Brut*, éd. par Ivor Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940, 2 t.
—, *Le Roman de Rou*, éd. par Anthony John Holden, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1970-1973, 3 t.
- WALLENSKÖLD, Axel (éd.), *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, Paris, Édouard Champion, Société des anciens textes français, 1925.
- WALTER DE BIBBESWORTH, *Le Tretiz. From MS. G (Cambridge University Library Gg.1.1) and MS. T (Trinity College, Cambridge 0.2.21) together with two Anglo-French poems in praise of women (British Library, MS. Additional 46919)*, éd. par William Rothwell, Aberystwyth, The Anglo-Norman Online Hub, coll. « Texts and publications », 2009 [En ligne] URL : <http://www.anglo-norman.net/texts/bibb-gt.pdf> Consulté le 8 mars 2020.
- WAUCHIER DE DENAIN, *La Vie mon signeur seint Nicholas le beneoit confessor*, éd. par John Jay Thompson, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1999.
- WHEELER, Stephen M., *Accessus ad auctores. Medieval introductions to the authors*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2015.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival, Wilehalm, Titurel*, éd. par Karl Lachmann, Berlin, 1833.
- ZAI, Marie-Claire (éd.), *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne-Francfort, Publications universitaires européennes, 1974.
- ZETTERBERG, Anders (éd.), *Les propriétés des choses selon le Rosarius (B. N. f. fr. 12483), édition revue et complétée par Sven Sandqvist*, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund », 1994.

Autour de l'auteur et de l'autorité (Moyen Âge et au-delà)

- ABED, Julien et ROCHEBOUET, Anne, *Charles d'Orléans. Poésies*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours. Lettres médiévales », 2010.
- ALTMANN, Barbara K. et MCGRADY, Deborah L. (dir.), *Christine de Pizan: A Casebook*, New-York, Routledge, 2003.
- ANDERSEN, Elizabeth, HAUSTEIN, Kens, SIMON, Anne et STROHSCNEIDER, Peter (dir.), *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meissen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998.
- APRIGLIANO, Danilo, *Watriquet de Couvin poeta e moralizzatore. L'Educazione del principe e la filosofia di corte. Con un saggiodi edizione critica del Mireoir aus princes*, Thèse de Doctorat, Université de Sienne, Département de philologie et critique des littératures antique et moderne, année académique 2015-2016.
- ARLT, Wulf, « Jehannot de Lescurel and the function of musical language in the *Roman de Fauvel* as presented in BN fr. 146 », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies. Allegory,*

- chronicle, music, and image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, Calendon Press, 1998, p. 25-34.
- ARMSTRONG, Elizabeth, *Before Copyright. The French book-privilege system. 1498-1526*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in publishing and printing history », 2002.
- AZZAM, Wagih, « Société anonyme », dans Sébastien Douchet et Valérie Naudet (dir.), *L'anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2016, p. 13-24.
- , « Un recueil dans le recueil : Rutebeuf dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans Milena Mikhailova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 193-201.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1984, p. 61-67.
- BAZIN-TACCHIELLA, Sylvie, HÉLIX, Laurence et OTT, Muriel, *Le Livre du Voir Dit de Guillaume de Machaut*, Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours : lettres médiévales », 2001.
- BELLEMIN-NOEL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003 [1978].
- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1996 [1973].
- BENKOV, Edith Joyce « The coming to writing: *auctoritas* and authority in Christine de Pizan », *Le moyen français*, vol. 35-36, 1994, p. 33-48.
- BERKEY, Max L., « Pierre de Beauvais : an introduction to his works », *Romance philology*, 1965, vol. 18, n° 4, p. 387-398.
- , « Pierre de Beauvais' *Olympiade*: a mediaeval outline-history », *Speculum*, t. XLI, 1966, p. 505-515.
- BERTHELOT, Anne, « Cléomadès de la conjointure au déploiement », dans Daniel Poirion (dir.), *Styles et valeurs. Pour une histoire littéraire au Moyen Âge*, Paris, Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, coll. « Moyen Âge », 1990, p. 9-35.
- , « Nicole de Margival, lecteur d'Adam de la Halle : "Tel qu'en lui-même..." », *Perspectives médiévales*, vol. 20, 1994, p. 4-14.
- , « Virgile et Merlin, ou le principe des vases communicants ? », dans Jean-Louis Haquette et Karin Ueltschi (dir.), *Les Métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'Auctor. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2018, p. 261-272.
- , *Figures et Fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal, Paris, Publications de l'Institut d'études médiévales, 1991.
- BOISSONNADE, Propser, *Du nouveau sur la Chanson de Roland. La genèse historique, le cadre géographique, le milieu, les personnages, la date et l'Auteur du poème*, Paris, Honoré Champion, 1928.
- BOMBARDE, Odile et ZINK, Michel (dir.), *Froissart dans sa forge, Actes du colloque réuni à Paris du 4 au 6 novembre 2004 par Michel Zink*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2006.
- BRATU, Cristian, « Je, auteur de ce livre ». *L'affirmation de soi chez les historiens, de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge*, Boston, Leiden, Brill, coll. « Later Medieval Europe », 2019.
- BROWN, Peter (dir.), *A Companion to Chaucer*, Oxford, Blackwell, « Blackwell companions to literature and culture », 2002.
- BROWNEE, Kevin, « Authorial self-representation and literary models in the *Roman de Fauvel* », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies. Allegory, chronicle, music, and image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, Calendon Press, 1998, p. 73-104.

- BRUNETTI, Giuseppina, « Signature, autographe, œuvre », dans Sébastien Douchet et Valérie Naudet (dir.), *L'anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2016, p. 55-70.
- , *Autografi francesi medievali*, Rome, Salerno Editrice, coll. « Filologia e Critica », 2014.
- BURGER, André, *Turolde. Poète de la fidélité. Essai d'explication de la Chanson de Roland*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1977 ou encore Jean Dufournet, *Cours sur la Chanson de Roland*, Paris, Centre de documentation universitaire, coll. « Cours de Sorbonne », 1972.
- BUSBY, Keith, NIXON, Terry, STONES, Alison et WALTERS, Lori (dir.), *The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol.
- BUSCHINGER, Danielle, DULAC, Liliane, LE NINAN, Claire et RENO, Christine (dir.), *Christine de Pizan et son époque. Actes du Colloque international des 9, 10 et 11 décembre 2011 à Amiens*, Amiens, Presses du « Centre d'études médiévales », Université de Picardie – Jules Verne, coll. « Médiévales », 2012.
- CAHIER, Charles et MARTIN, Arthur « Bestiaire en prose de Pierre le Picard », dans *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris, Poussielgue-Rusand, 4t., 1851-1856 ; t. II, 1851, p. 85-100 et 106-132 ; t. III, 1853, p. 203-288 ; t. IV, 1856, p. 55-87.
- CAMILLE, Michael, *The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Deguileville's « Pèlerinages », 1330-1426*, Ph.D. dissertation, University of Cambridge, 1985.
- CAMPBELL, Emma, « The library in twelfth- and thirteenth-century French literature: Benoît de Sainte-Maure's *Roman de Troie*, Chrétien de Troyes's *Cligès*, and Adenet le Roi's *Berte as grans piés* », *French Studies*, vol. 70, n° 2, 2016, p. 187-200.
- CARTIER, Normand R., *Le Bossu désenchanté. Étude sur le Jeu de la Feuillée*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1971, p. 170-171.
- CAULLET, Gustave, « Les manuscrits de Gilles le Muisit et l'art de la miniature au XIV^e siècle. », *Bulletin du Cercle historique et archéologique de Courtrai*, vol. 5, 1907-1908, p. 200-225.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline et WILKINS, Nigel (dir.), *Guillaume de Machaut*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Musiques / Écritures », 2002.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Le clerc et le louche. Sociologie d'une esthétique », dans Denis Hüe (dir.), *Comme mon cœur désire. Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2001, p. 187-198.
- , « Christine de Pizan et le scandale : naissance de la femme écrivain », dans Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et tania Van Hemelryck (dir.), « *Toutes choses sont faictes cleres par escripture* ». Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, coll. « Lettres romanes », 2004, p. 45-56.
- , « *Un engien si soutil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 1985.
- CHAMPION, Pierre, *Le Manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, Paris, Honoré Champion, 1907.
- CHANCE, Jane, « Christine de Pizan as literary mother. Women's authority and subjectivity in *The Floure and the Leafe* and *The Assembly of Ladies* », dans Margarette Zimmermann et Dina De Rentiis (dir.), *The City of Scholars: New Approaches to Christine de Pizan*, Berlin-New-York, de Gruyter, coll. « European cultures », 1994, p. 245-259.
- , *The Literary Subversions of medieval women*, Londres, Palgrave MacMillan, coll. « The New Middle Ages », 2007.
- CHARTIER, Roger, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2015.
- CHENU, Marie-Dominique Chenu, « Auctor, actor, autor », *Archivum latinitatis Medii Aevi, Bulletin Du Cange*, t. III, 1927, p. 81-86.

- CLÉDAT, Léon, *Rutebeuf*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1891.
- CLÉMENT, Michèle et KELLER-RAHBÉ, Edwige (éd.), *Privilèges d'auteurs et d'autrices en France (XVI^e-XVII^e siècles). Anthologie critique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance. Série discours éditoriaux », 2017.
- COHEN, Gustave, « Rutebeuf, l'ancêtre des poètes maudits », *Études classiques*, vol. 31, 1953, p. 1-18.
- COJAN-NEGULESCU, Maria, « Les fatras de Watriquet, parodie ou exercice poétique ? » dans Sylvie Mougin et Marie-Geneviève Grossel (dir.), *Poésie et Rhétorique du non-sens. Littérature médiévale, littérature orale*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2004, p. 89-116.
- , *Watriquet de Couvin, Sire de Verjoli. Statut du poète et évolution de la poésie française à l'aube du XIV^e siècle*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- COLLET, Olivier, « “*Sic ubi multa seges, bovis acres nosce labores*” : les inscriptions d'auteur dans l'œuvre de Rutebeuf », dans Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et tania Van Hemelryck (dir.), « *Toutes choses sont faictes cleres par escripture* ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, coll. « Lettres romanes », 2004, p. 33-44.
- COMPAGNON, Antoine (dir.), *De l'autorité. Colloque annuel du Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2008.
- , *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.
- CONDÉ, Michel, « *Tel Quel* et la littérature », *Littérature*, vol. 44, 1981, p. 21-32.
- CORBELLARI, Alain et ZUFFEREY, François, « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli », *Revue de Linguistique romane*, vol. 68, 2004, p. 47-78.
- CORBELLARI, Alain, « Virgile dans le *Cléomadès* : la figure de l'écrivain et les merveilles de la fiction », dans Jean-Louis Haquette et Karin Ueltschi (dir.), *Les Métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'Auctor. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2018, p. 325-332.
- D'ANGELO, Edoardo et ZIOLKOWSKI, Jan M. (dir.), *Auctor et Auctoritas in latinis medii aevi litteris- Author and Authorship in medieval Latin literature*, Florence, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, coll. « Medievi », 2014.
- D'HAENENS, Albert, « Un autographe de Gilles Li Muisis, abbé de Saint-Martin à Tournai († 1353) », *Scriptorium*, vol. 13, n° 2, 1959, p. 233-237.
- DARMSTÄTTER, Anne B., « Le charme de la nouveauté ou le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 47, n° 187, p. 2229-248.
- DAUPHANT, Clotilde, *La Poétique des œuvres complètes d'Eustache Deschamps (ms. BnF fr. 840). Composition et variation formelle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2015.
- DE BEAULIEU, Marie-Anne Polo, « L'émergence de l'auteur et son rapport à l'autorité dans les recueils d'exempla (XII^e-XV^e siècle) », dans Michel Zimmerman (dir.), *Auctor & Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999), Paris, École des chartes, coll. « Mémoires et documents de l'école des chartes », 2001, p. 175-200.
- DELBUILLE, Maurice, « Du nouveau sur Kyot le Provençal », *Marche Romane*, vol. 3, n° 1, 1953, p. 5-24.
- , *Sur la genèse de la Chanson de Roland*, Bruxelles, Académie royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1954.
- DELOGU, Daisy, « Armes, amours, écriture. Figure de l'écrivain dans le *Méliador* de Jean Froissart », *Médiévales*, vol. 41, 2001, p. 133-148.
- DELSAUX, Oliver, OUY, Gilbert, RENO, Christine et VILLELA-PETIT, Inès « Le premier recueil de la Reine », dans Danielle Buschinger, Liliane Dulac, Claire Le Ninan et Christine Reno (dir.), *Christine de Pizan et son époque. Actes du Colloque international des 9, 10 et 11 décembre 2011*

- à Amiens, Amiens, Presses du « Centre d'études médiévales », Université de Picardie – Jules Verne, coll. « Médiévales », 2012, p. 46-55.
- DELSAUX, Olivier et VAN HEMELRYCK, Tania, *Les Manuscrits autographes en français au Moyen Âge. Guide de recherches*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2014.
- DELSAUX, Olivier, « Compte-Rendu : Renato Orengo, *Les dialogues de Grégoire le Grand traduits par Angier publiés d'après le manuscrit Paris, BnF, fr. 24766 unique et autographe*, Abbeville, F. Paillart, 2013 (Société des anciens textes français), 2 tomes », *Le Moyen Français*, vol. 73, 2013, p. 132-135.
- , *Manuscrits et pratiques autographes chez les écrivains français de la fin du Moyen Âge. L'exemple de Christine de Pizan*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2013.
- DIDIER, Béatrice, NEEFS, Jacques et ROLET, Stéphane (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2012.
- DOUCHET, Sébastien (dir.), *Wauchier de Denain polygraphe du XIII^e siècle*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2015.
- DRAGONETTI, Roger, « Le contredit de François Villon », *Modern Languages, Notes*, t. XCVIII, n° 4, 1983, p. 595-623.
- DRAGONETTI, Roger, « Qui est l'auteur du *Comte d'Anjou* ? », *Médiévales*, n° 11, 1986, p. 85-95.
- , *Le Gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroï de Poitiers*, Paris, Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1982.
- , *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.
- DUFÉIL, Michel Marie, « L'œuvre d'une vie rythmée : chronographie de Rutebeuf », dans Danièle Buschinger et André Crépin (dir.), *Musique, littérature et société au Moyen Âge. Actes du colloque d'Amiens (mars 1980)*, Paris, Champion, 1981, p. 279-294.
- DUFOURNET, Jean, « Adam de la Halle et le *Jeu de la Feuillée* », *Romania*, t. LXXXVI, n° 342, 1965, p. 199-245.
- DULAC, Liliane et RIBÉMONT, Bernard (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1995.
- , « L'autorité dans les traités en prose de Christine de Pizan : discours d'écrivain, parole de prince », dans Liliane Dulac et Bernard Ribémont (dir.), *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 1995, p. 15-24.
- DUVAL, Frédéric et POMEL, Fabienne (dir.), *Guillaume de Digulleville. Les pèlerinages allégoriques*, Rennes, Colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008.
- DUYS, Kathryn A., « Minstrel's mantle and Monk's hood: the authorial persona of Gautier de Coinci in his poetry and illuminations », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2006, p. 37-64.
- EAGELTON, Terry, *Criticism and Ideology. A study in Marxist literary theory*, Londres, Verso, 1978 [1976].
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, coll. « Figures », 1985.
- EDELMAN, Bernard, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004.
- EVERIST, Mark, « Friends and foals: the polyphonic music of Adam de la Halle », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden-Boston, Brill, coll. « Brill's companions to the musical culture of medieval and Early Modern Europe », 2019, p. 311-351.
- FALLEIROS, Barbara « Génération et création poétique : la naissance d'une femme écrivain », *Questes*, vol. 27, 2014, p. 89-108.

- FASSEUR, Valérie (dir.), *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, Codex & Contexte », 2009.
- FAYOLLE, Roger, « Les procédés de la critique beuvienne et leurs implications », *Littérature*, vol. 1, 1971, p. 82-91.
- FLUTRE, Louis-Ferdinand « Nouveaux fragments du manuscrit dit d'Annonay des œuvres de Chrétien de Troyes », *Romania*, tome LXXV, n° 297, 1954, p. 1-21.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Le clerc, le jongleur et le magicien : figures et fonctions d'auteurs aux XII^e et XIII^e siècles », dans Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et tania Van Hemelryck (dir.), « *Toutes choses sont faictes cleres par escripture* ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, coll. « Lettres romanes », 2004, p. 13-31.
- , « Variations autour d'une figure d'auteur : Baudouin de Condé dans les manuscrits », dans Michère Goyens (dir.), « *Lors est ce jour grant joie nee* ». *Essais de langue et de littérature françaises du Moyen Âge*, Louvain, Leuven University Pres, coll. « Mediaevalia Lovaniensia », 2009, p. 114-126.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin bibliographique de philosophie*, n° 63, 1969, p. 73-104 ; repris dans *Dits et Écrits*, Tome I : 1954-1969, éd. par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.
- FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes : l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, coll. « Connaissance des lettres », 1957.
- FREEMAN REGALADO, Nancy, « The songs of Jehannot de Lescurel in Paris, BnF, MS fr. 146: love lyrics, moral wisdom and the material book », dans Rebecca Dixon et Finn E. Sinclair (dir.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Cambridge, Boydell & Brewer, 2008, p. 151-172.
- FRIEDE, Susanne et SCHWARZE, Michael (dir.), *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, Berlin-Boston, De Gruyter, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 2015.
- GALAIS, Pierre, « Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la *Continuation-Gauvain* » *Romania*, t. LXXXV, n° 338-339, 1964, p. 181-229.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- , *Seuils*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GINGRAS, Francis, « Le *Biaudous* de Robert de Blois : la nature du roman et l'art de la digression », dans Chantal Conochie-Bourgne (dir.), *La Digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2005, p. 187-198.
- GOLOB, Nataša (dir.), *Medieval autograph manuscripts. Proceedings of the XVIIth colloquium of the Comité International de Paléographie Latine, held in Ljubljana, 7-10 september 2010*, Turnhout, Brepols, 2013.
- GOUDEAU, Émilie, *Gilles le Muisit, Registre. Édition des neuf premiers chapitres du texte, d'après le manuscrit Br IV 119 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*, Thèse de doctorat, Université Clermont-Ferrand II – Blaise Pascal, 2009.
- GREENE, Virginie, (dir.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in Arthurian and Courtly Cultures », 2006.
- GROAG BELL, Susan, « Christine de Pizan in her study », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes, Études chrestiniennes*, 2008 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/crm/3212> Consulté le 20 juillet 2018.
- GUY, Henry, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Halle*, Paris, Hachette, 1898.
- HALÁSZ, Katalin, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XI^e-XIII^e siècles)*, Debrecen, Studia Romanica de Debrecen, coll. « Litteraria », 1992.

- HAM, Edward B., « Rutebeuf, pauper and polemist », *Romance Philology*, t. XI, 1957-1958, p. 226-239.
- HAQUETTE, Jean-Louis et UELTSCHI, Karin (dir.), *Les Métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'Auctor. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2018.
- HINDMAN, Sandra, « Aesop's cock and Marie's Hen: gendered authorship in text and image in Marie de France's "Fables" », dans Lesley Smith et Jane H.M. Taylor (dir.), *Women and the Book. Assessing the visual evidence*, Londres-Toronto, British Library-University of Toronto Press, 1997, p. 45-56.
- HOEPFFNER, Ernest, « La *Philomena* de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. LVII, n° 225-226, 1931, p. 13-74.
- HOLMES, Olivia, *Assembling the Lyric Self: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- HOLZNAGEL, Franz-Josef, « Autorschaft und Überlieferung am Beispiel der kleineren Reimpaartexte des Strickers », dans Elizabeth Andersen, Kens Haustein, Anne Simon et Peter Strohsneider (dir.), *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meissen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, p. 163-184.
- HUBERT, Marie-Clotilde, POULLE, Emmanuel et SMITH, Marc H. (dir.), *Le Statut du scripteur au Moyen Âge, Actes du XII^e colloque scientifique du Comité International de paléographie latine*, Paris, École des Chartes, coll. « Matériaux pour l'histoire », 2000.
- HUCHET, Jean-Charles, « L'écrivain au miroir dans les "Vidas" et le roman occitan », *Le Moyen Âge*, t. XCVI, n° 1, 1990, p. 81-92.
—, « Le nom et l'image, de Chrétien de Troyes à Robert de Boron », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 2, p. 1-16.
- HÜE, Denis (dir.), *Comme mon cœur désire. Guillaume de Machaut, Le Livre du Voir Dit*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2001.
- HÜE, Denis et GALLÉ, Hélène, « Rutebeuf, poète personnel », *Rutebeuf*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours-Lettres médiévales », 2006, p. 135-152.
- HULT, David F., « La double autorité du *Chevalier de la charrette* », *Littérales*, vol. 4, 1988, p. 41-56.
- HUOT, Sylvia, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- HUYGENS, Robert Burchard Constantijn (éd.), *Accessus ad auctores*, Berchem-Bruxelles, Latomus, Revue d'Études latines, coll. « Latomus », 1954.
—, « Accessus ad auctores », *Latomus*, vol. 12, n° 3, 1953, p. 296-311.
- ILINA, Alexandra, « Se moquer d'Aristote au Moyen Âge », dans Emese Egedi-Kovács (dir.), *Byzance et l'Occident. Tradition, transmission, traduction*, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, 2015, p. 63-73.
- JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2007.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1967].
- JEAY, Madeleine, *Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale. « Mult volentiers me numerai »*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2015.
- JEY, Martine, « Gustave Lanson : de l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », *Le Français aujourd'hui*, 2004, vol. 145, n° 2, p. 15-22.
- JUIJBERS, Anne, « *De viris illustribus ordinis praedicatorum*. A "classical" genre in Dominican hands », *Franciscan Studies*, vol. 71, 2013, p. 297-304.
- KANT, Emmanuel, *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit (première partie de la métaphysique des mœurs)*, trad. par Jules Barni, Paris, Auguste Durand, 1853.

- KATAYAMA, Mikio, « La polyphonie textuelle dans le motet au XIII^e siècle. Remarques sur quatre motets d'Adam de la Halle », *Études de langue et littérature française*, n° 78, 2001, p. 3-13.
- KECHNER HULLEY, Karl, « Principles of textual criticism known to St. Jerome », *Harvard studies in classical philology*, vol. 55, 1944, p. 105-106.
- KELLY, Douglas, *Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting, and Authorship from Macrobius to medieval Romance*, Leiden, Brill, 1999.
- KIMMELMAN, Burt, *The Poetics of authorship in the later Middle Ages. The emergence of the modern literary persona*, New York, P. Lang, coll. « Studies in the humanities », 1996.
- KLENKE, Amelia, « Nicholas Bozon », *Modern language notes*, vol. 69, n° 4, 1954, p. 256-260.
- KRAUSE, Kathy M. et STONES, Alison (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2006.
- KRESSNER, Adolf, « Rustebuef, ein Dichterleben im Mittelalter », *Franco-Gallia*, t. X, 1893, p. 165-170.
- LAIDLAW, James, « Christine de Pizan: the making of the queen's manuscript (London, British Library, Harley 4431) » dans Godfried Croenen et Peter Ainsworth, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, coll. « Synthesma », 2006, p. 297-310.
- LAJARD, Félix, « Nicolas de Nicolai », dans *Histoire littéraire de la France*, t. XXV, Paris, Firmin Didot, 1869, p. 41-58.
- LANGLOIS, Ernest, « Quelques œuvres de Richard de Fournival », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. LXV, 1904, p. 101-115. Facsimilé [En ligne] URL : <https://dlmm.library.jhu.edu/viewer/?col=https://jdm.library.jhu.edu/iiif-pres-dlmm/rose/collection> Consulté le 31 janvier 2019.
- LATOURNERIE, Anne, « Droits d'auteur, droits du public : une approche historique », *L'Économie politique*, 2004, vol. 2, n° 22, p. 21-33.
- LEFÈVRE, Sylvie, « Prologues de recueils et mise en oeuvre des textes : Robert de Blois, Christine de Pizan et Antoine de La Sale », dans Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, vol. 2, p. 89-125.
- , *Antoine de la Sale. La fabrique de l'œuvre et de l'écrivain*. Suivi de l'édition critique du *Traité des anciens et des nouveaux tournois*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2006.
- LEGGE, Mary Dominica, « La Date des écrits de frère Angier », *Romania*, t. LXXIX, 1958, p. 512-514.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- LEPORATTI, Roberto, « Il "libro" di Guittone e la "Vita Nova" », *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, vol. 4, 2001, p. 41-150.
- LEONARDI, Lino (dir.), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini. Studi critici*, vol., 4, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2001, ou encore Roberto Leporatti, « Il "libro" di Guittone e la "Vita Nova" », *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, vol. 4, 2001.
- , (dir.), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, vol. I, *Il canzoniere vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, VAT. LAT. 3793, Riproduzione fotografica*, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2000 ; vol. II, *Il canzoniere Laurenziano. Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, redi 9. Riproduzione fotografica*, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2000 et vol. III, *Il canzoniere palatino. Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Banco Rari 217, Ex Palatino 418. Riproduzione fotografica*, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2000.
- , *I canzonieri della lirica italiana delle Origini. Studi critici*, vol., 4, Florence, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2001.
- LEUPIN, Alexandre, « L'hérésie littéraire. Paradigmes textuels dans le *Roman de la Rose* », dans Catherine Bel et Herman Braet, *De la Rose. Texte, Image, Fortune*, Louvain-Paris-Dudley, MA, Peeters, coll. « Synthesma », 2006, p. 59-80.

- , Alexandre, « The *Roman de la Rose* as a möbius strip (on interpretation) », dans Virginie Greene (dir.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in Arthurian and Courtly Cultures », 2006, p. 61-75.
- LIMENTANI, Alberto, « Presenza di Virgilio e tracce d'epica latina nei poemi franco-italiani ? », *Publications de l'École Française de Rome*, vol. 80, p. 285-311.
- LØSETH, Eilbert, « Sur quelques ouvrages de Pierre de Beauvais », dans Magnus Bernhard Olsen (éd.), *Sproglige og historiske afhandlinger viede Sophus Bugges minde*, Kristiania, Aschehoug, 1908, p. 32-38.
- LOT, Ferdinand, « Les auteurs du *Conte du Graal* », *Romania*, t. LVII, n° 1, p. 117-136.
- MADUREIRA, Margarida « Le recueil d'auteur au XIV^e siècle : Guillaume de Machaut et la compilation de ses œuvres », dans Tania Van Hemelryck, Stefania Marzano, Alexandra Dignef et Marie-Madeleine Deproost (dir.), *Le recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010, p. 199-211.
- MAJORANO, Matteo et PANUNZIO, Saverio, « “Mesure” et “démasure” in Baudouin de Condé », *Lectures*, vol. 16, n° 1, 1985, p. 11-36
- , « Il registro didattico-religioso nella scrittura di Baudouin de Condé », dans Anna Cornagliotti (dir.), *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca-Queirazza per il suo 65 compleanno*, Alexandrie (Italie), Edizioni dell'Orso, 1988, t. II, p. 557-605.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégie discursive », dans Daniel Poirion (dir.), *La Chronique et l'histoire au Moyen Âge. Colloque des 24 et 25 mai 1982*, Paris, Presses de la Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1984, p. 13-25.
- MARGOLIS, Nadia, *An Introduction to Christine de Pizan*, Gainesville, University Press of Florida, coll. « New perspectives in medieval literature: authors and traditions », 2011.
- MARSHBURN EARP, Lawrence, *Guillaume de Machaut. A guide to research*, New-York-Londres, Garland, coll. « Garland reference library of the humanities-Garland composer resource manuals », 1995.
- MAUPEU, Philippe, *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2009.
- MCGRADY, Deborah et BAIN, Jennifer (dir.), *A Companion to Guillaume de Machaut*, Boston-Leiden, Brill, coll. « Brill's companion to the Christian tradition », 2012.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine érudition, 2007.
- MÉNARD, Philippe, « Les dénominations médiévales de l'écrivain », dans Lise Sabourin (dir.), *Le Statut littéraire de l'écrivain*, Genève, Droz, coll. « Travaux de Littérature », 2007, p. 23-40.
- MENEGALDO, Silvere, « Adenet le Roi tel qu'en ses prologues », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 18, 2009, p. 309-328.
- , « La figure royale et la justice dans l'œuvre de Watriquet de Couvin », dans Silvere Menegaldo et Bernard Ribémont (dir.), *Le Roi fontaine de justice. Pouvoir justicier et pouvoir royal au Moyen Âge et à la Renaissance*, Orléans, Klincksieck, coll. « Jus et Litterae », 2012, p. 169-191.
- MEYER, Paul, « Le bestiaire de Pierre de Beauvais », dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, t. XXXIV, 1914, p. 328-458.
- , « Versions en vers et en prose des Vies des Pères », *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, t. XXXIII, 1906, p. 258-292.
- , « Wauchier de Denain », *Romania*, t. XXXII, n° 128, p. 583-586.
- MICHA, Alexandre, « Les éditions de Robert de Blois », *Romania*, t. LXIX, n° 274, 1946, p. 248-256.
- , *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1966.

- MIKHAÏLOVA, Milena, *L'École du roman. Robert de Blois dans le manuscrit BnF fr. 24301*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2010.
- MINET-MAHY, Virginie, THIRY, Claude et VAN HEMELRYCK, Tania (dir.), « *Toutes choses sont faites cleres par escripture* ». *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, coll. « Lettres romanes », 2004.
- MINNIS, Alastair J., *Medieval theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages. Second Edition*, London, Scholar Press, 1988 [1984].
- MORIN, Joseph C., « Jehannot de Lescurel's Chansons, Geoffroi de Paris's *Dits*, and the process of design in BN fr. 146 », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies. Allegory, chronicle, music, and image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, Calendon Press, 1998, p. 321-336.
- MURPHY, Francis X. (dir.), *A Monument to Saint Jerome. Essays on some aspects of his life, works and influence*, New-York, Sheed & Ward, 1952.
- NIEVERGELT, Marco et VIERECK GIBBS KAMATH, Stephanie A. (dir.), *The Pèlerinage of Guillaume de Deguileville. Tradition, authority and influence*, Cambridge, D. S. Brewer, 2013.
- NIXON, Terry, « Catalogue of manuscripts », dans Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters (dir.), *The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1993, 2 vol., vol. 1, p. 1-85.
- NOOMEN, Willem, « Auteur, narrateur, récitant de fabliaux : le témoignage des prologues et des épilogues », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 35, n° 140, p. 313-350.
- OBERMEIER, Anita, *The History and Anatomy of auctorial self-criticism in the European Middle Ages*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
- OLLIER, Marie-Louise, « L'auteur dans le texte. Les prologues de Chrétien de Troyes », *La forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles : études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2000, p. 111-123.
- OUY, Gilbert, « À propos des manuscrits autographes de Charles d'Orléans identifiés en 1955 à la BN. Hypothèse « ingénieuse » ou certitude scientifique ? », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 118, 1960, p. 179-188.
- , « Deux frères à l'œuvre : Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême compositeurs de recueils », dans Tania Van Hemelryck, Stefania Marzano, Alexandra Dignef et Marie-Madeleine Deproost (dir.), *Le recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010, p. 231-251.
- OWEN, Douglas David Roy, « Païen de Maisières. A joke that went wrong? », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 2, 1966, p. 192-196.
- PALAZZO, Eric (dir.), *Portraits d'écrivains : la représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen Âge et de la première Renaissance*, Paris / Poitiers, Médiathèque François Mitterrand, coll. « (Re)découvertes », 2002.
- PANUNZIO, Saverio, *Baudoin de Condé, ideologia e scrittura*, Fasano, Schena, coll. « Biblioteca della ricerca, Medio Evo di Francia », 1992.
- PAULMIER FOUQUART, Monique, « L'actor et les auctores. Vincent de Beauvais et l'écriture du *Speculum majus* », dans Michel Zimmerman (dir.), *Auctor & Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999), Paris, École des chartes, coll. « Mémoires et documents de l'école des chartes », 2001, p. 145-160.
- PAULMIER-FOUCART, Monique et DUCHENNE, Marie-Christine, *Vincent de Beauvais et le Grand Miroir du Monde*, Turnhout, Brepols, coll. « Témoins de notre histoire », 2004.
- PAULMIER-FOUCART, Monique, DUCHENNE, Marie-Christine et LUSIGNAN, Serge (dir.), *Lector et Compiler. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII^e siècle*, Grâne, Créaphis, coll. « Rencontres à Royaumont », 1997.

- PAULMIER-FOUCART, Monique, NADEAU, Alain et LUSIGNAN, Serge (dir.), *Vincent de Beauvais. Intentions et réception d'une œuvre encyclopédique au Moyen Âge*, Paris-Saint-Laurent, Vrin-Bellarmin, coll. « Cahiers d'études médiévales. Cahier spécial », 1990.
- PAYEN, Jean-Charles, « Le Livre de philosophie et de moralité d'Alard de Cambrai », *Romania*, t. LXXXVII, n° 346, 1966, p. 156-162.
- PESCE, Luigi Gaetano, « Le portrait de Rutebeuf. Sa personnalité morale », *Revue de l'université d'Ottawa*, t. XXVIII, 1958, p. 55-118.
- PETERS, Ursula, *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Cologne-Weimar-Vienne, Böhlau, coll. « Pictura & Poësis », 2008.
- PETRUCCI, Armando, « Minuta, autografo, libro d'autore », dans Cesare Questa et Renato Raffaelli (dir.), *Il Libro e ol testo. Atti del convegno internazionale. Urbino, 20-23 settembre 1982*, Urbino, Edizioni quattro venti, coll. « Pubblicazioni dell'Università di Urbino. Scienze Umane, Atti di congressi », 1984, p. 399-414.
- , *Writers and Readers in medieval Italy. Studies in the history of written culture*, éd. et trad. par Charles M. Radding, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995.
- PLANCHE, Alice, « Approches de la conscience de soi dans l'œuvre de Charles d'Orléans », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, coll. « Senefiance », 1979, p. 527-541.
- , « Le Livre de pensée de Charles d'Orléans est-il un journal intime ? », *Biographie et autobiographie, Razo*, vol. 10, 1990, p. 97-110.
- PLUQUET, Frédéric, *Notice sur la vie et les écrits de Robert Wace, poète normand du XII^e siècle*, Rouen, J. Fère, 1824.
- PONT-BOURNEZ, Françoise, *Chrétien de Troyes : père de la littérature européenne*, Paris, l'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2010.
- POOR, Sara S., *Mechthild of Magdeburg and her book. Gender and the making of textual authority*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, coll. « The Middle Ages series », 2004.
- POST, Charles H., « The Paradox of humour and satire in the poems of Rutebeuf », *French Review*, vol. 25, n° 5, 1952, p. 364-368.
- POSTLEWATE, Laurie Jean, *Moral and Spiritual Instruction in the works of Nicole Bozon*, Ph. D., New York University, 1996.
- QUAIN, Edwin A., « St. Jerome as humanist », dans Francis X. Murphy (dir.), *A Monument to Saint Jerome. Essays on some aspects of his life, works and influence*, New-York, Sheed & Ward, 1952, p. 201-232.
- RAYNAUD, Gaston, « Les Congés de Jean Bodel », *Romania*, t. IX, n° 34, 1880, p. 216-247.
- REBUFFI, Claudia, « Il Bestiaire di Pierre de Beauvais. A proposito di una recente edizione », *Medioevo romanzo*, vol. 5, 1978, p. 34-65.
- REGALADO, Nancy, *Poetic Patterns in Rutebeuf: a Study in Noncourtly Poetic Modes of the 13th Century*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale romantic studies. Second series », 1970.
- RIBARD, Jacques, *Un Ménestrel du XIV^e siècle, Jean de Condé*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969.
- , *Un Ménestrel du XIV^e siècle. Jean de Condé*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969.
- ROSSI, Carla, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2009, p. 117-149.
- ROSSI, Luciano, « Jean Bodel : des "fabliaux" à la chanson de geste », *Versants*, vol. 28, 1995, p. 16-23
- ROUSE, Mary et ROUSE, Richard, « Bibliography before print: the medieval de viris illustribus », dans Peter F. Ganz (dir.), *The Role of the book in medieval culture. Proceedings of the Oxford international symposium, 26 September-1 October 1982*, Turhout, Brepols, coll. « Bibliologia », 1986, p. 133-153.

- , « Publishing Watriquet's *dits* », *Viator*, vol. 32, 2001, p. 132-143.
- SABOURIN, Lise (dir.), *Le Statut littéraire de l'écrivain*, Genève, Droz, coll. « Travaux de Littérature », 2007.
- SALTZSTEIN, Jennifer (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden-Boston, Brill, coll. « Brill's companions to the musical culture of medieval and Early Modern Europe », 2019.
- , « Adam de la Halle's fourteenth-century musical and poetic legacies », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden-Boston, Brill, coll. « Brill's companions to the musical culture of medieval and Early Modern Europe », p. 352-363.
- SALY, Antoinette, « *Li commens d'Amours* de Richard de Fournival (?) », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 10, n° 2, 1972, p. 21-55.
- SAPIRO, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain : littérature, droit et morale en France, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Sciences Humaines », 2011.
- SARGENT-BAUR, Barbara N., « Introduction », dans Philippe de Remi, *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 69-127.
- SCHMIDT, Adolf, « Guillaume le Clerc de Normandie, insbesondere seine Magdalenenlegende », *Romanische Studien*, vol. 4, 1879-1880, p. 502-504.
- SEEGER, Hermann, *Über die Sprache des Guillaume, le Clerc de Normandie und über den Verfasser und die Quellen des Tobias*, Halle, Karras, 1881.
- SGARD, Jean et VOLPILHAC-AUGER, Catherine (dir.), *La Notion d'œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.
- SHEPHERD, Massey, *Tradition and re-creation in thirteenth century romance: 'La Manekine' and 'Jean et Blonde' by Philippe de Rémi*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1990.
- SHIELDS, Hugh, « Philippe de Thaon, auteur du *Livre de Sibylle* ? », *Romania*, t. LXXXV, n° 340, 1964, p. 455-477.
- SPERONI, Gian Battista, *La poissance d'amours dello pseudo-Richard de Fournival*, Florence, *La Nuova Italia*, coll. « Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia », 1975.
- STOUT, Julien, « Sire trouvère et roi trouvé. Aspects géographique, poétique et politique de la production des manuscrits de Watriquet de Couvin », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *Les centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2015, p. 175-200.
- SUYDAM, Mary A., « The politics of authorship: Hadewijch of Antwerp and the *Mengeldichten* », *Mystics Quarterly*, vol. 22, 1996, p. 2-20.
- SZKILNIK, Michelle, « Wauchier compilateur, traducteur, et auteur ? », dans Sébastien Douchet (dir.), *Wauchier de Denain...*, *op. cit.*, p. 61-73.
- TOMARYN BRUCKNER, Matilda, « Authorial relays : Continuing Chrétien's *Conte du Graal* », dans Virginie Greene (dir.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in Arthurian and Courtly Cultures », 2006, p. 13-28.
- , « Authorial relays : Continuing Chrétien's *Conte du Graal* », dans Virginie Greene (dir.), *The Medieval Author in Medieval French Literature*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in Arthurian and Courtly Cultures », 2006, p. 13-28.
- TRACHSLER, Richard, « Auteurs et noms d'auteur. Ce qu'on lit dans les manuscrits », dans Susanne Friede et Michael Schwarze (dir.), *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, Berlin-Boston, De Gruyter, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 2015, p. 137-146.
- , « Gautier Map, une vieille connaissance », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2007 [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pup/2301?lang=fr> Consulté le 6 février 2019.

- TUCCI, Patrizio, « L'archéologie du portrait d'écrivain au Moyen Âge », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 63, 2011, p. 263-277.
- UELTSCHI, Karin « Des *artes liberales* aux *artes mecaniae* : une ténébreuse affaire », dans Jean-Louis Haquette et Karin Ueltschi (dir.), *Les Métamorphoses de Virgile. Réception de la figure de l'Auctor. Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2018, p. 247-260.
- VAN COOLPUT, Colette-Anne, « Appendice. Références, adaptations et emprunts directs », dans Norris J Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 2, p. 333-342.
- , « Le Hennuyer et le Parisien. Un ou deux Jean de Condé ? », dans Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Ludvine Jaquiéry (dir.), *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2011, p. 131-141.
- VAN HOECKE, Willy, *Baudouin de Condé et le problème de l'édition critique*, thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, 1970, 5t.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- VIEILLARD, Françoise, « Le manuscrit avant l'auteur : diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français (XII^e-XIII^e siècles) », *Travaux de littérature*, vol. 11, 1998, p. 39-53.
- , « La traduction du *De excidio Troiaie* de Darès le Phrygien par Jofroi de Waterford », dans *Bien dire et bien apprendre*, n° 10, *Actes du colloque Troie au Moyen Âge*, Université Charles-de-Gaulle – Lille III, 24 et 25 septembre 1991, coll. « Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III », 1991, p. 185-205.
- VINE DURLING, Nancy, « The Knot, the belt and the making of Guigemar », *Assays. Critical approaches to medieval and Renaissance texts*, vol. 65, 1991, p. 29-53.
- WALTERS, Lori, « Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. CVI, 1985, p. 303-325.
- , « Manuscript context of the *Beudous* of Robert de Blois », *Manuscripta*, vol. 37, 1993, p. 179-192.
- WATT, Diane, *Medieval Women's writing. Works by and for women in England, 1100-1500*, Cambridge, Polity, 2007.
- WILLIAMS, Sarah Jane, « An author's role in fourteenth century book production: Guillaume de Machaut's "livre ou je met toutes mes choses" », *Romania*, t. XC, n° 360, 1969, p. 433-454.
- WRISLEY, David Joseph, *Hagiographic devotion and christian historical verse narrative in thirteenth-century romance: Philippe de Remi's Roman de la Manekine*, PhD, Princeton University, 1997.
- ZIMMERMAN, Michel (dir.), *Auctor & Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999), Paris, École des chartes, coll. « Mémoires et documents de l'école des chartes », 2001.
- ZIMMERMANN, Margarette et DE RENTIIS, Dina (dir.), *The City of Scholars: New Approaches to Christine de Pizan*, Berlin-New-York, de Gruyter, coll. « European cultures », 1994.
- ZINGESSER, Eliza, « The vernacular panther: encyclopedism, citation, and French authority in Nicole de Margival's *Dit de la panthère* », *Modern philology*, vol. 109, n° 3, 2012, p. 301-311.
- ZINK, Michel, « Auteur et autorité au Moyen Âge », dans Antoine Compagnon (dir.), *De l'autorité. Colloque annuel du Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 151-152.
- , « Boivin, auteur et personnage », *Littératures*, vol. 6, 1982.
- , « Poète sacré, poète maudit », dans Brigitte Cazelles et Charles Méla (dir.), *Modernité au Moyen Âge, le défi du passé*, Genève, Droz, coll. « Recherches et Rencontres », 1990, p. 233-247.
- ZUFFEREY, François, « Henri de Valenciennes, auteur du *Lai d'Aristote* et de la *vie de saint Jean l'Évangéliste* », *Revue de linguistique romane*, vol. 68, 2004, p. 335-357.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000 [1972].

« Homme », sujet, individu et identité

- ATWOOD, Catherine, *Dynamic dichotomy: the poetic I in fourteenth and fifteenth century French lyric poetry*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux-titre », 1998 [1994].
- BALIBAR, Étienne, CASSIN, Barbara et DE LIBERA, Alain, « sujet », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 1234-1253. Alain DE LIBERA, « sujet », dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 1234-1253.
- BAUDIN, Arnaud, *Emblématique et Pouvoir en Champagne. Les sceaux des comtes de Champagne et de leur entourage (fin XI^e-début XIV^e siècle)*, Thèse de doctorat soutenue publiquement le lundi 14 décembre 2009 à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne.
- BECK, Patrice, BOURIN, Monique et CHARELLE, Pascal, « Nommer au Moyen Âge : du surnom au patronyme », dans Guy Brunet, Pierre Darlu et Gianna Zei (dir.), *Le Patronyme. Histoire, anthropologie, société*, Paris, CNRS, 2001, p. 13-38.
- BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam et IOGNA-PRAT, Dominique (dir.), *L'Individu au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2005.
- BEECH, George T., BOURIN, Monique et CHARELLE, Pascal (dir.), *Personal names studies of medieval Europe. Social identity and familial structures*, Kalamazoo, Michigan, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, coll. « Studies in Medieval Culture », 2002.
- BENVENISTE, Émile, « De la subjectivité dans le langage », [1958], *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966 [1958], p. 258-266.
- BERMON, Emmanuel, *Le Cogito dans la pensée de saint Augustin*, Paris, Vrin, coll. « Histoire des doctrines de l'antiquité classique », 2001.
- BOULNOIS, Olivier (dir.), *Généalogies du sujet. De Saint Anselme à Malebranche*, Paris, Vrin, coll. « Histoire de la philosophie », 2007.
- BOUREAU, Alain, « L'individu, sujet de la vérité et suppôt de l'erreur. Connaissance et dissidence dans le monde scolastique (vers 1270-vers 1330), dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2005p. 288-306.
- BOURIN, Monique, « L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à plusieurs éléments en Europe occidentale (XI^e-XII^e siècles) », dans Anne-Marie Christin (dir.), *L'écriture du nom propre*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 193-213.
- BROUSSEAU-BEUERMANN, Christine, « *Amatus sum vel fui* : l'évocation de la personne », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 8, n° 1, 1986, p. 21-34.
- BRUNET, Guy, DARLU, Pierre et ZEI, Gianna (dir.), *Le Patronyme. Histoire, anthropologie, société*, Paris, CNRS, 2001.
- BURCKHARDT, Jacob, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. par M. Schmitt, t. I, Paris, Plon, 1885 [1860].
- BYNUM, Carolyn, « Did the Twelfth century discover the individual? », *Journal of Ecclesiastical History*, 31, 1980, p. 1-17 ; repris dans *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 82-109.
- CANTEAUT, Olivier, « Les derniers Capétiens ont-ils une signature ? », *Hypothèses*, vol. 9, n° 1, 2006 p. 312-313.
- COLOMBEL, Jeannette, Michel Foucault. *La clarté de la mort*, Paris, Odile Jacob, 1994.
- COURCELLE, Pierre Paul, *Connais-toi toi-même. De Socrate à Saint Bernard*, Paris, Études augustinienes, 3 vol., 1974-1975.
- DE LIBERA, Alain, *Archéologie du sujet. Naissance du sujet*, Paris, Vrin, coll. « Histoire de la philosophie », 2007.

- , *Archéologie du sujet, II, La Quête de l'identité*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire ».
- , *Archéologie du sujet, III, La double révolution*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2014.
- , *L'invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013-2014*, Paris, Vrin, coll. « Cours et séminaires du collège de France », 2015.
- , *La volonté de l'action. Cours du Collège de France 2015. Du sujet enfin en question*, Paris, Vrin, 2017.
- DELRUELLE, Édouard (dir.), *Métamorphoses du sujet. L'éthique philosophique de Socrate à Foucault*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Le Point philosophique », 2006.
- DEN BOK, Niko, « La sagesse de *danielitas*. Richard de Saint-Victor et la quête de l'individualité essentielle », dans Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), *L'Individu au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2005, p. 123-143.
- DRONKE, Peter, *Poetic individuality in the Middle Ages. New departures in poetry, 1000-1150*, Londres, Westfield College, University of London Committee for Medieval Studies, coll. « Westfield publications in medieval studies », 1986 [1970].
- FOUCAULT, Michel, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », 2001.
- , *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1986.
- , *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France, 1982-1983*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, coll. « Hautes études », 2008.
- , *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- FRAENKEL, Béatrice, *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1992.
- GAUSSEN, Alfred, « Sigillographie », *Portefeuille archéologique de la Haute et Basse Champagne*, Bar-sur-Aube, Jardeaux-Ray, 1861.
- GIRBEA, Catalina, HABLOT, Laurent et RADULESCU, Raluca (dir.), *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e-XV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 2014, p. 7-24.
- , « Rapport introductif : identité, héraldique et parenté », dans Catalina Girbea, Laurent Hablot et Raluca Radulescu (dir.), *Marqueurs d'identité dans la littérature médiévale : mettre en signe l'individu et la famille (XII^e-XV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 2014, p. 7-24.
- HASKINS, Charles Homer, *The Renaissance of the twelfth century*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1971 [1927].
- JEAY, Claude, « La naissance de la signature dans les cours royale et princières de France (XIV^e-XV^e siècle) », dans Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, Paris, École des Chartes, coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes », 2001, p. 456-475.
- , « La signature comme marque d'individuation. La chancellerie royale française (fin XIII^e-XV^e siècle) », dans Brigitte Miriam Bedos-Rezak et Dominique Iogna-Prat (dir.), ., *L'Individu au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2005, p. 59-77.
- KAY, Sarah, *Animal skins and the reading self in medieval Latin and French bestiaries*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017.
- KÜPPER, Joachim, « Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines *Invocation* und Nervals *El Desdichado* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 98, n° 2, 1988, p. 137-165.
- LEMAIRE, Anika, *Jacques Lacan. Les jalons de sa pensée*, Liège, Mardaga, 1997 [1977].

- MORIN, Alejandro, « Pecado e individuo en el marco de una antropología cristiana medieval », *bulletin du centre d'études médiévales. Auxerre*, Hors-série n° 2, *Le Moyen Âge vu d'ailleurs*, 2008 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/cem/9552?lang=fr> Consulté le 17 février 2020.
- MORRIS, Colin, *The Discovery of the individual. 1050-1200*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Medieval Academy reprints for Teaching », 1991 [1972].
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, trad. par Pierre Klossowski, éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989 [1887].
—, *Par-delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, trad. par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1913 [1886].
- OUDIN, Fanny, « Identité et *persona*. Quelques réflexions liminaires autour de l'image de soi au Moyen Âge », *Questes*, vol. 24, 2012, p. 27-47 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/questes/3090> Consulté le 17 février 2020.
- PUTALLAZ, François-Xavier, *La Connaissance de soi au XIII^e siècle, de Mathieu d'Aquasparta à Thierry de Freiberg*, Paris, Vrin, coll. « Études de philosophie médiévale », 1991.
- RENAUT, Alain, *L'Individu. Réflexions sur la philosophie du sujet*, Paris, Hatier, coll. « Optiques philosophie », 1998.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1997 [1990].
—, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997 [1990].
- ROSENWEIN, Barbara H., « Y avait-il un "moi" au haut Moyen Âge ? », *Revue historique*, vol. 1, n° 633, 2005, p. 31-52 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-historique-2005-1-page-31.htm> Consulté le 5 février 2020.
- SCHMITT, Jean-Claude, « La "découverte de l'individu" : une fiction historiographique ? », dans *La Fabrique, la Figure et la Feinte. Fictions et statuts de la fiction en psychologie*, Paris, Vrin, 1989, p. 213-236 ; repris dans *Le Corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 241-262.
- SCHMUTZ, Jacob, « L'existence de l'ego comme premier principe métaphysique avant Descartes », dans Olivier Boulnois (éd.), *Généalogies du sujet. De Saint Anselme à Malebranche*, Paris, Vrin, coll. « Histoire de la philosophie », 2007, p. 215-268.
- SCHOFIELD, Philipp (dir.), *Seals and their contexts in the Middle Ages*, Oxford, Oxbow Books, 2015.
- SCHÖNTAG, Wilfried, « Das Reitersiegel als Rechtssymbol und Darstellung ritterlichen Selbstverständnisses. Fahnenlanze, Banner und Schwert auf Reitersiegeln des 12. Und 13. Jahrhunderts vor allem südwestdeutscher Adelsfamilien », dans Konrad Krimm et Herwig John (dir.), *Bild und Geschichte. Studien zur politischen Ikonographie. Festschrift Hansmartin Schwarzmaier zum fünfundsechzigsten Geburtstag*, Sigmaringen, Herwig John Thorbecke Jan Verlag, 1997, p. 79-124.
- STOCK, Brian, *La Connaissance de soi au Moyen Âge*, leçon inaugurale, faite le vendredi 9 janvier 1998, Paris, Collège de France, 1998.
- TAYLOR, Charles, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- VANIER, Marie-Anne, « À propos du *Cogito* chez Augustin », dans Charles Saget, *Retour, repentir et constitution de soi*, Paris, Vrin, 1998, p. 85-94.
—, « La constitution du sujet Augustin dans les *Confessions* », *Revue des sciences religieuses*, vol. 76, n° 3, 2002, p. 296-310.
- ZINK, Michel, *La Subjectivité littéraire autour du siècle de Saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985.

Philologie et codicologie

- ARSENEAU, Isabelle, « Un roman dont il n'y a rien à dire : la mise en livre de *Méragis de Portlesgues* dans le manuscrit de Vienne ÖN 2599 », *Études françaises*, vol. 53, n° 2, 2017, p. 131-151.
- AUVRAY, Lucien et OMONT, Henri, *Catalogue général des manuscrits français, ancien Saint-Germain français*, Bibliothèque nationale, t. III, Paris, Ernest Leroux, 1900.
- AVRIL, François et STIRNEMANN, Patricia, *Manuscrits enluminés d'origine insulaire*, Paris, 1987.
- , *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998, Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- , *La librairie de Charles V. Catalogue de l'exposition de la bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1968.
- AZZAM, Wagih et COLLET, Olivier, « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 44, 2001, p. 207-245.
- AZZAM, Wagih, COLLET, Olivier, FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 83, n° 3, 2005, p. 639-669.
- BAKER, Craig, « Auguste Scheler (1819-1890) et la philologie française en Belgique », dans Emili Casanova et Cesáreo Calvo (éd.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*, (València, 6-11 de setembre de 2010), Berlin, De Gruyter, vol. 7, 2013, p. 489-500.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle et HARF-LANCNER, Laurence (dir.), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 2t.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle et MARCHELLO-NIZIA, Christiane (dir.), *Théories et pratiques de l'écriture au moyen âge : Actes du colloque Palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987*, Paris, 1988.
- BENT, Margaret et WATHEY, Andrew (dir.), *Fauvel studies. Allegory, chronicle, music, and image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146, Oxford, Calendon Press, 1998.
- , dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies. Allegory, chronicle, music, and image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146, Oxford, Calendon Press, 1998, p. 1-24.
- BÖDEKER, Hans Erich et SAADA, Anne (dir.), *Bibliothek als Archiv*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- BORGHI CEDRINI, Luciana, « Per una lettura "continua" dell'837 (Ms. Fr. Bibl. Nat. Di Parigi): il *Département des livres* », *Studi testuali*, vol. 3, 1994, p. 115-166.
- BOTTEX-FERRAGNE, Ariane, « De la production à la réception : le Reclus de Molliens en petits morceaux dans les recueils de fabliaux », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2015, p. 146-147.
- BOURGIN, Georges, « L'incendie de la bibliothèque nationale et universitaire de Turin », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 65, 1904, p. 132-140.
- BOUSMANNE, Bernard et VAN HOOREBEECK, Céline (dir.), *La Librairie des ducs de Bourgogne. Manuscrits conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, volume I, *Textes liturgiques, ascétiques, théologiques, philosophiques et moraux*, Turnhout, KBR-Brepols, 2000.
- BOZZOLO, Carla et ORNATO, Ezio, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. 3 essais de codicologie quantitative*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983.
- BRACCINI, Mauro, « Unica e esemplari creduti irrecuperabili dopo l'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino. Un ulteriore controllo sulla copia settecentesca del Cod. L.V.32 », *Studi mediolatini e volgari*, vol. 47, n° 1, 2001, p. 191-204.

- BRAULT, Gérard, « Les manuscrits des œuvres de Girart d'Amiens », *Romania*, t. LXXX, n. 320, 1959, p. 433-446.
- BURINGH, Eltjo et VAN ZANDEN, Jan Luiten, « Charting the “rise of the West”: manuscripts and printed books in Europe, a long-term perspective from the sixth through eighteenth centuries », *The Journal of Economic History*, vol. 69, n° 2, 2009, p. 409-445.
- BUSBY, Keith, « *Fabliaux* and the New Codicology », dans Kathryn Karczewska (dir.), *The World and its Rival. Essays on Literary Imagination in Honor of Per Nykrog*, Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 137-160.
- , « *Mise en texte and mise en image: Meraugis de Portlesgues* in Vienna, ÖNB 2599 », dans Keith Busby et Catherine M. Jones (dir.), *Por le soie amistié: Essays in honor of Norris J. Lacy*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 95-116.
- , *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2002, 2 vol.
- CAPUSSO, Maria Grazia, « La copia settecentesca del *Lai du Conseil* (Paris, BnF, Collection Moreau 1727) », dans Grazia Sommariva (dir.), *Amicitiae munus. Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli*, La Spezia, Agorà, 2006, p. 1-18.
- CARERI, Maria, RUBY, Christine et SHORT, Ian (dir.), *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle. Catalogue illustré*, Rome, Viella, coll. « Scritture e libri del Medioevo », 2011.
- CASANOVA, Emili et CALVO, Cesáreo (éd.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas, (València, 6-11 de setembre de 2010)*, Berlin, De Gruyter, vol. 7, 2013, p. 489-500.
- Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale des Ducs de Bourgogne*, t. I, *Résumé historique*, Bruxelles-Leipzig, C. Muquardt, 1812.
- Catalogue général des manuscrits français, ancien Saint-Germain français, Bibliothèque nationale*, t. III, Paris, Ernest Leroux, 1900.
- CERQUIGLINI, Bernard, « Une nouvelle philologie ? », dans Iván Horvát (dir.), *Philologie à l'ère de l'Internet, Colloque International tenu à l'Université Eötvös Loránd*, Budapest, 7-11 juin 2000, [En ligne] url : <http://magyarirodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm> consulté le 10 février 2020.
- , *Éloge de la Variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.
- COCKERELL, Sydney C., *The Work of William de Brailes. An English illuminator of the thirteenth century*, Cambridge, Roxburghe Club, 1930.
- COLLET, Olivier et FOEHR-JANSSENS, Yasmina (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010.
- COLLET, Olivier, « “Encore pert il bien au tés quels li pos fu” (*Le Jeu* d'Adam, v. 11) : le manuscrit BnF fr. 837 et le laboratoire poétique du XIII^e siècle », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 173-192.
- , « Le recueil BnF fr. 25566 ou le trompe-l'œil de la vie littéraire arrageoise au XIII^e siècle », dans Francis Gingras et Gabriele Giannini (dir.), *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2015, p. 59-87.
- , « Les collections vernaculaires entre diversité et unité. À propos d'une nouvelle recherche sur la mise en recueil des œuvres littéraires au Moyen Âge », dans Tania Van Hemelryck et Céline Van Hoorebeeck (dir.), *L'Écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2006, p. 57-66.
- , *Glossaire et index critiques des œuvres d'attribution certaine de Gautier de Coinci*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2000.

- COLLET, Olivier, GINGRAS, Francis et TRACHSLER, Richard, « Présentation » *études françaises*, vol. 48, n° 3, 2012, p. 5-9.
- CORBELLARI, Alain, *Joseph Bédier, écrivain et philologue*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1997.
- CROENEN, Godfried (dir.), *Patrons, Authors and Workshops in Paris around 1400*, Louvain-Paris-Dedley, MA, Peeters, 2006.
- DE BECDELIÈVRE, Véronique, « Leçons d'inventaires. La littérature courtoise à la Bibliothèque royale du Louvre », *Revue de la BnF*, 2011, vol. 1, n° 37, p. 38-48 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-1-page-38.htm>
Consultée le 10 avril 2018.
- DELISLE, Léopold, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, t. III, Paris, Imprimerie nationale, 1881.
—, *Recherches sur la librairie de Charles V. (Inventaire de Gilles Mallet 1373)*, Paris, Honoré Champion, 1907 et Joseph Van Praet, *Inventaire ou catalogue des livres de l'ancienne bibliothèque du Louvre, fait en l'année 1373*, Paris, De Bure frères, 1836.
- DOGAER, Georges et DEBAE, Marguerite, *La Librairie de Philippe le Bon*, Bruxelles, Bibliothèque Albert I^{er}, 1967.
- DONOVAN, Claire, *The de Brailes hours. Shaping the book of hours in thirteenth-century Oxford*, Toronto - Buffalo, University of Toronto Press, 1991.
- DOUËT D'ARCQ, Louis-Claude, *Inventaire de la bibliothèque du roi Charles VI*, Paris, Imprimerie générale de Ch. Lahure pour la Société des Bibliophiles, 1867.
- DOUGLAS WARD, Harry Ley, *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1876-1881*, Londres, British Museum, vol. I, 1883.
- DOUTREPONT, Georges, *Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon (1420)*, Bruxelles, Kiessling, 1906.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Le seigneur et le prince de tous les contes : le *Dit du Barisel* et sa position initiale dans le manuscrit BnF f. fr. 837 », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, *op. cit.*, p. 153-171.
- FOLDA, Jaroslav, « The Hospitaller Master in Paris and Acre: some reconsiderations in light of new evidence », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 54, 1996, p. 51-59.
—, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre: 1275-1291*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- FRANK, Roberta (dir.), *The Politics of editing medieval texts. Papers given at the twenty-seventh annual conference on editorial problems, University of Toronto, 1-2 November 1991*, New-York, AMS Press, 1993.
- GACHARD, Louis Prosper, « Notice sur la librairie de la reine Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, régente des Pays-Bas », *Compte-rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire*, t. X, 1845, p. 224-246.
- GAGGERO, Massimiliano et LUNARDI, Serena, « Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6 », *Critica del testo*, t. XVI, n° 2, 2013, p. 155-205.
- GANZ, Peter F. (dir.), *The Role of the book in medieval culture. Proceedings of the Oxford international symposium, 26 September-1 October 1982*, Turhout, Brepols, coll. « Bibliologia », 1986.
- GASPAR, Camille et LYNA, Frederik, *Les Principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 2 t., 1984-1989 [1937-1945].
- GIANNINI, Gabriele, « Les “petits recueils” de fabliaux : présence, composition, perspectives », dans David Trotter, Andrea Bozzi, et Cédric Fairon (dir.), *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, coll. « Bibliothèque de linguistique romane », 2016, p. 156-168.

- GINGRAS, Francis et GIANNINI, Gabriele (dir.), *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2015.
- GINGRAS, Francis, « Mise en recueil et typologie des genres aux XIII^e et XIV^e siècles : romans atypiques et recueils polygénériques (*Biaudous*, *Cristal et Clarie*, *Durmart le Gallois* et *Mériadeuc*) », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010, p. 91-111.
- GRAF VITZTHUM, Georg, *Die Pariser Miniaturmalerei, von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1907.
- GUGGENBRÜHL, Claudia, *Recherches sur la composition et la structure du ms. Arsenal 3516*, Bâle et Tübingen, Francke Verlag, coll. « Romanica Helvetica », 1998.
- GUIDA, Saverio et LATELLA, Fortunata (dir.), *La Filologia romanza e i codici. Atti del convegno. Messina, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 dicembre 1991*, Latella, Messina, 1993, 2 vol.
- GUMBERT, Johan Peter, « De datering van het Haagse handschrift van de “Limburgse Sermoenen” », dans Elly Cockx-Indestege et Frans Hendrickx (éd.), *Miscellanea Neerlandica. Opstellen voor dr. Jan Deschamps ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag*, Louvain, Peters, 1987, vol. 1, p. 167-181.
- HANNA, Ralph et TURVILLE-PETRE, Thorlac (dir.), *The Wollaton medieval manuscripts. Texts, owners and readers*, The University of York, York Medieval Press, 2010.
- HASENHOR, Geneviève, « L'essor des bibliothèques privées aux XIV^e et XV^e siècles », dans André Vernet (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. I : *Les bibliothèques médiévales du VI^e siècle à 1530*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1989, p. 215-263.
- HENRY, Albert, *Contribution à l'étude du langage œnologique en langue d'oïl (XII^e-XV^e s.)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Classe des lettres et des sciences morales et politiques, coll. « Mémoires de la Classe des Lettres », 1996, 2 vol.
- HORVÁT, Iván (dir.), *Philologie à l'ère de l'Internet, Colloque International tenu à l'Université Eötvös Loránd*, Budapest, 7-11 juin 2000, [En ligne] url : <http://magyarirodalom.elte.hu/colloquia> consulté le 17 février 2020.
- HOUDEBERT, Aurélie, « Miniatures initiales et paroles inaugurales : naissance de l'œuvre, naissance du héros dans les manuscrits du *Cléomadès* », *Questes*, vol. 24, 2014 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/questes/780#bodyftn19> Consulté le 20 février 2020.
- JUNG, Marc-René, *La Légende de Troie en France au Moyen Âge : analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle-Tübingen, Francke Verlag, 1996.
- KENNEDY, Elspeth, « The Scribe as Editor », dans Jean-Charles Payen et Claude Régnier (dir.), *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970, p. 523-531.
- LÂNGFORS, Arthur, « *Le Dit des hérauts*, par Henri de Laon », *Romania*, t. XLIII, n° 170, p. 216-225.
—, « Notice du manuscrit français 12483 de la Bibliothèque nationale », *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, t. XXXIX, 2e partie, 1916, p. 503-665.
—, « Notice du manuscrit français 9220 de la Bibliothèque nationale », *Romania*, t. LIV, n° 215-216, 1928, p. 413-426.
- LEFÈVRE, Sylvie, « Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement », dans Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005, p. 203-228.
- LUNARDI, Serena, « La pratica medievale della mise en recueil: considerazioni sulla trasmissione manoscritta del *fabliau La Dame escoillee* (NRCF, 83) », *Carte Romanze*, vol. 1, n° 1, 2013, p. 157-202 [En ligne] URL :

- <https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/3162/3362> Consulté le 7 septembre 2018.
- MAILLARD, Jean-François, MONOK, István et NEBBIAI, Donatella (dir.), *De Bibliotheca Corviniana. Mathias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'État moderne*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009.
- MARTIN, Henry, *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal, tome troisième*, Paris, Plon, 1887.
- , *La Miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris-Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, Van Oest, 1923.
- MEYER, Kasja, *La copie Guiot, fol. 79v-105r du manuscrit f. fr. 794 de la Bibliothèque Nationale, 'li chevaliers au lyon de Crestien de Troyes*, Amsterdam-Atlanta, coll. « Faux-titre », 1995.
- , « Appendice : notice du ms. de l'Arsenal 5201 », *Romania*, t. XVI, n° 61, 1887, p. 24-43 ; John Howard Fox, *Robert de Blois, son œuvre didactique et narrative*, Paris, Nizet, 1950.
- , « Chronique », *Romania*, t. XXXIV, n° 133, 1905, p. 156-76.
- , « L'incendie de la Bibliothèque nationale de Turin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 48^e année, n° 1, 1904, p. 31-32.
- , « Notice et extraits du MS. 8336 de la bibliothèque de Sir Thomas Phillipps à Cheltenham », *Romania*, t. XIII, n° 49, 1884, p. 497-541.
- , « Notice sur deux anciens manuscrits français ayant appartenu au marquis de La Clayette (Bibliothèque nationale, Moreau 1715-1719) », *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, t. XXXIII, 1^{re} partie, 1889, p. 1-90.
- MICHEL, Francisque, « Rapport de M. Francisque Michel, suivi de descriptions et extraits de manuscrits », *Collection de documents inédits sur l'histoire de France publiés par ordre du roi et par les soins du Ministre de l'instruction publique. Rapports au Ministre*, Paris, Imprimerie royale, 1839, p. 204-286.
- MICHELANT, Henri, « Inventaire des bijoux, ornements d'église, vaisselles, tapisseries, livres, tableaux, etc., de Charles-Quint, dressé à Bruxelles au mois de mai 1536 », *Compte-rendu des séances de la commission royale d'histoire*, vol. 41, n° 13, 1872, p. 199-368.
- , « Inventaire des vaisselles, bijoux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines le 9 juillet 1523 », *Compte-rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire*, 3^e série, t. XII, 1871, p. 5-78.
- MIDDLETON, Roger, « The History of BnF fr. 1588 », dans Philippe de Remi, *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 41-68.
- MIKHAÏLOVA, Milena (dir.), *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2005.
- MOORE HUNT, Elizabeth, *Illuminating the borders of Northern French and Flemish manuscripts, 1270-1310*, New-York-Londres, Routledge, coll. « Studies in medieval history and culture », 2007.
- Morend Jaquet, Gaëlle, « La matière dans tous ses états. Du recueil révisé au livre recomposé : les cas des mss Paris, BnF, fr. 1593 et Genève, BGE, 179bis. », dans Gabriele Giannini et Francis Gingras (dir.), *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2015, p. 161-173.
- MORGAN, Nigel J., *Early gothic manuscripts, t. I, 1190-1250. A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, Londres, Harvey Miller-Oxford University Press, 1982.
- NICHOLS, Stephen G. et Wenzel, Siegfried (dir.), *The whole Book. Cultural perspectives on the medieval miscellany*, The University of Michigan Press, 1996, p. 83-86.
- Notice et extraits de deux manuscrits français de la Bibliothèque royale de Turin*, Bruxelles, Olivier, 1867.
- Omer Jordogne, « Le caractère wallon de *La vessie au prêtre*. Fabliau de Jacques de Baisieux », *Bulletin de la Commission royale de toponymie et de dialectologie de Belgique*, vol. 44, 1970, p. 29-42.

- OMONT, Henri, *Fabliaux, dits et contes en vers français du XIII^e siècle, fac-similé du manuscrit français 837 de la bibliothèque nationale*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1932].
- PASINUS, Josephus, RIVAUTELLA, Antonius et BERTA, Franciscus, *Codices manuscripti bibliothecae regii taurinensis athenaei*, Turin, Typographia Regia, 1749, 2 vol.
- PEIGNOT, Gabriel, *Catalogue d'une partie des livres composant la bibliothèque des ducs de Bourgogne au XV^e siècle*, Dijon, Victor Lagier, 1861.
- PERAINO, Judith A., « Taking *notae* on King and Cleric: Thibaut, Adam, and the medieval Readers of the Chansonier de Noailles (T-trouv) », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden-Boston, Brill, coll. « Brill's companions to the musical culture of medieval and Early Modern Europe », 2019, p. 121-150.
- POTIN, Yann, « Des inventaires pour catalogues ? Les archives d'une bibliothèque médiévale : la librairie royale du Louvre (1368-1429) », dans Hans Ericj Bödeker et Anne Saada (dir.), *Bibliothek als Archiv*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, p. 119-140.
- QUESTA, Cesare et RAFFAELLI, Renato (dir.), *Il Libro e ol testo. Atti del convegno internazionale. Urbino, 20-23 settembre 1982*, Urbino, Edizioni quattro venti, coll. « Pubblicazioni dell'Università di Urbino. Scienze Umane, Atti di congressi », 1984.
- ROQUES, Mario, « Le manuscrit 794 de la Bibliothèque nationale et le scribe Guiot », *Romania*, t. LXXIII, n° 290, p. 177-199.
- ROSENTHAL, Albi, « Le manuscrit La Clayette retrouvé » *Annales musicologiques*, t. I, 1953, p. 105-130.
- ROSSI, Luciano, « Tout en étant incontournable, le NRCF est-il vraiment irréprochable ? », dans Olivier Collet, Fanny Maillet et Richard Trachsler (dir.), *L'Étude des fabliaux après le NRCF*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 195-222.
- ROUSE, Mary et ROUSE, Richard, « French literature and the counts of Saint-Pol ca. 1178-1377 », *Viator*, vol. 41, n° 1, 2010, p. 101-140.
—, Richard, *Illiterati et Uxorati. Manuscripts and their makers. Commercial book producers in medieval Paris 1200-1250*, Turnhout, Brepols, coll. « Studies in Medieval and Early Renaissance Art History », 2000, 2 vol.
- ROUX, Brigitte, « L'encyclopédiste à l'œuvre : images de la compilation », dans Olivier Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhouts, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010, p. 157-182.
—, *Mondes en miniatures. L'iconographie du Livre du Trésor de Brunetto Latini*, Genève, Droz, coll. « Matériaux pour l'Histoire publiés par l'École des chartes », 2009.
- SALY, Antoinette, « Les manuscrits du *Meliacin* de Girart d'Amiens », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 18, n° 2, 1980, p. 23-35.
- SAVIOTTI, Federico, « Precisazioni per una rilettura di BnF, fr. 25566 (Canzoniere Francese W) », *Medioevo romanzo*, t. XXXV, 2011, p. 262-284.
- SAVOYE, Marie-Laure, « Semis, transplantation et greffe : les techniques de la compilation dans le *Rosarius* », dans Oliver Collet et Yasmina Foehr-Janssens (dir.), (dir.), *Le Recueil au Moyen Âge : le Moyen Âge central*, Turnhouts, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2010, p. 199-221.
- SHORT, Ian et WOLEDGE, Brian, « Liste provisoire de manuscrits du XII^e siècle contenant des textes en langue française », *Romania*, t. CII, 1981, p. 1-17.
- SHORT, Ian, « L'Avènement du texte vernaculaire : la mise en recueil », dans Emmanuèle Baumgartner et Christiane Marchello-Nizia (dir.), *Théories et pratiques de l'écriture au moyen âge : Actes du colloque Palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987*, Paris, 1988, p. 11-24.
- SMITH, Lesley et TAYLOR, Jane H.M. (dir.), *Women and the Book. Assessing the visual evidence*, Londres-Toronto, The British Library and University of Toronto Press, 2006.
- SOLENTÉ, Suzanne, « Le grand recueil de La Clayette à la Bibliothèque nationale », *Scriptorium*, t. VII, n° 2, 1953, p. 226-234.
- The New Philology, Speculum*, vol. 65, n° 1, 1990, p. 1-108.

- STENGEL, Edmund, *Mittheilungen aus französischen Handschriften der Turiner Universitäts-Bibliothek*, Marbourg, Pfeil, 1873.
- STONES, Alison, « A note on the “Maître au menton fuyant” », « *Als ich can* ». *Liber amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Louvain, Peeters, coll. « Corpus of illuminated manuscripts », 2002, p. 1247-1271.
- , « Another note on fr. 25566 and its illustrations », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden-Boston, Brill, coll. « Brill’s companions to the musical culture of medieval and Early Modern Europe », p. 77-94.
- , « The manuscript, Paris BnF fr. 1588, and its illustrations », dans Philippe de Remi, *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999, p. 1-40.
- , « Two French manuscripts: WLC/LM/6 and WLC/LM/7 », dans Ralph Hanna et Thorlac Turville-Petre (dir.), *The Wollaton medieval manuscripts. Texts, owners and readers*, The University of York, York Medieval Press, 2010, p. 41-56.
- , *Gothic Manuscripts. 1260-1320. A survey of manuscripts illustrated in France. Part one*, Londres, Harvey Miller, 2013, 2 vol.
- , *Gothic Manuscripts. 1260-1320. A survey of manuscripts illustrated in France. Part two*, Londres, Harvey Miller, 2014, 2 vol.
- TESNIÈRE, Marie-Hélène, « La librairie modèle », dans Frédéric Pleybert (dir.), *Paris et Charles V. Arts et architecture*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2001, p. 225-233.
- , « La littérature autour de 1300 dans la Librairie du Louvre », dans Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Ludvine Jaquiéry (dir.), *La moisson des lettres. L’invention littéraire autour de 1300*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2011, p. 49-80.
- , « Livre et pouvoir royal au XIV^e siècle : la librairie du Louvre », dans Jean-François Maillard, István Monok et Donatella Nebbiai (dir.), *De Bibliotheca Corviniana. Mathias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l’État moderne*, Budapest, Országis Széchényi Könyvtár, 2009, p. 251-264.
- The British Library Catalogue of Additions to the Manuscripts: 1946-1950*, Londres, The British Library, 1959, vol. 1.
- THORPE, Lewis, « The four rough drafts of Bauduins Butor », *Nottingham Medieval Studies*, vol. 13, 1968, p. 3-20, vol. 13, 1969, p. 49-64, et vol. 14, 1970, p. 41-63.
- TROTTER, David, BOZZI, Andrea et FAIRON, Cédric (dir.), *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, coll. « Bibliothèque de linguistique romane », 2016.
- VAN DER MEULEN, Janet F., « Le manuscrit Paris, BnF, fr. 571 et la bibliothèque du comte de Hainaut-Hollande. », *Le Moyen Age*, 2007, t. CXIII, n° 3, p. 501-527 [En ligne] URL : https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2007-3-page-501.htm?try_download=1#re103no103 Consulté le 7 février 2019.
- VAN HEMELRYCK, Tania et VAN HOOREBEECK, Céline (dir.), *L’Écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2006.
- VANWIJNSBERGHE, Dominique, « *De fin or et d’azur* ». *Les commanditaires de livres et le métier de l’enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIV^e–XV^e siècles)*, Louvain, Uitgeverij Peeters, coll. « Corpus of illuminated manuscripts – Low Countries series », 2001.
- VERNET, André (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, t. I : *Les bibliothèques médiévales du VI^e siècle à 1530*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1989.
- WAHLGREN, Ernst G., « Renseignements sur quelques manuscrits français de la Bibliothèque nationale de Turin », *Studier i moderna språkvetenskap*, vol. 12, 1934, p. 90-91.

WARD, Susan L., « Fables for the court: illustrations of Marie de France's *Fables* in Paris, BN, ms. Arsenal 3142 », dans Lesley Smith et Jane H.M. Taylor (dir.), *Women and the Book. Assessing the visual evidence*, Londres-Toronto, The British Library and University of Toronto Press, 2006, p. 190-203.

Troubadours et trouvères

AKEHURST, Frank R. P. et DAVIS, Judith M. (dir.), *A Handbook of the troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995.

ANTONELLI, Roberto, « Il canone della lirica provenzale nel Veneto », dans Giosuè Lachin (dir.), *I trovatori nel Veneto e a Venezia: atti del convegno internazionale, Venezia, 28- 31 ottobre 2004*, Rome-Padoue, Antenore, coll. « Medioevo e Rinascimento veneto », 2008, p. 207-226.

ARNALDI, Girolamo et PASTORE STOCCHI, Manlio (dir.), *Storia della cultura veneta*, t. I, 1976.

BALTZER, Rebecca A., CABLE, Thomas et WIMSATT, James I. (dir.), *The Union of Words and Music in medieval poetry*, Austin, University of Texas Press, 1991.

BARBERINI, Fabio, « *Intavulare* », *I. Canzonieri provenzali, 12. Paris, Bibliothèque nationale de France, f (fr. 12472)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2012.

BARBIERI, Luca, « Note sul *Liederbuch* di Thibaut de Champagne », *Medioevo romanzo*, vol. 23, 1999, p. 388-416.

BARTSCH, Karl, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, Friderichs, 1872.

BATTELLI, Maria Carla, « Le anthologie poetiche in antico-francese », *Critica del testo*, t. II, n° 1, 1999, p. 141-180.

—, « Les manuscrits et le texte : typologie des recueils lyriques en ancien français », *Revue des langues romanes*, vol. 100, 1996, p. 111-129.

BEC, Pierre, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 22, n° 87, 1979, p. 235-262.

—, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 2000.

BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria, « *Il grado zero délia retorica nella vida di Jaufre Rudel* », *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. 18, 1970, p. 7-26.

BERTON, Giulio, « Le tenzioni del frammento francese di Berna A 95 », *Archivum romanicum*, vol. 3, 1919, p. 43-61.

BILLIET, Frédéric, « Gautier de Coinci est-il un compositeur ? », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2006, p. 127-147.

BOGIN, Magda, *Les femmes troubadours*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « femmes », 1978.

BORGHI CEDRINI, Luciana, « *Intavulare* », *I. Canzonieri provenzali, 5. Oxford, Bodleian library, S (douce 269)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2004.

BOUTIÈRE, Jean et SCHUTZ, Alexander H. (éd.) *Biographies des Troubadours: Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, New York, Burt Franklin, 1964.

BRAKELMANN, Julius, « Die dreiundzwanzig altfranzösischen Chansonniers in Bibliotheken Frankreichs, Englands, Italiens und der Schweiz », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, t. XXII, n° 41, 1868, p. 43-72.

BRUNEL, Clovis, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, 1935.

BUTTERFIELD, Ardis, *Poetry and Music in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

CALIN, William, « On the nature of Christian poetry: from the courtly lyric to the sacred and the functioning of *contrafactum* in Gautier de Coinci », *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelone, Quadrens Crema, 1988, t. III, p. 385-394.

- CAMPS, Jean-Baptiste, « *Vidas et miniatures dans les chansonniers occitans A, I et K, un double filtre métatextuel ?* », dans Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon (dir.), *Quand l'Image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux (Paris 15 et 16 mars 2011)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 201-219.
- CANOVA, Giordana Mariani, « Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali *AIK* e *N* », dans Giosuè Lachin (dir.), *I trovatori nel Veneto e a Venezia: atti del convegno internazionale, Venezia, 28- 31 ottobre 2004*, Rome-Padoue, Antenore, coll. « Medioevo e Rinascimento veneto », 2008, p. 47-76.
- CARAPEZZA, Francesco, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 6. *Milano*, Biblioteca Ambrosiana, G (*R 71 sup.*), Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2004 ; Anna Radaelli, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 7. *Paris*, Bibliothèque nationale de France, C (*fr. 856*), Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2005.
- CASTANO, Rosana, GUIDA, Saverio et LATELLA, Fortunata (éd.), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association International d'Études Occitanes. Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002*, Rome, Viella, 2003.
- CRESPO, Robert, « Il raggruppamento dei *jeux-partis* nei canzonieri *A, a e b* », dans Madeleine Tyssens (dir.), *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, p. 399-428.
- DAVIS, Christopher J., *Scribes and singers. Latin Models of Authority and the Compilation of Troubadour Songbooks*, PhD, University of Michigan, 2011.
- DE RIQUER, Martín, *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelone, Ariel, coll. « Letras e ideas », 1983.
- DOSS QUINBY, Eglal, TASKER GRIMBERT, Joan, PFEFFER, Wendy et AUBREY, Elizabeth (éd.), *Songs of the women trouvères*, Yale, Yale University Press, 2001.
- DRAGONETTI, Roger, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine, coll. « Références » 1979 [1960].
- EARP, Lawrence, « Lyrics of reading and lyrics for singing in late medieval France: the development of the dance lyric from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut », dans Rebecca A. Baltzer, Thomas Cable et James I. Wimsatt (dir.), *The Union of Words and Music in medieval poetry*, Austin, University of Texas Press, 1991, p. 101-34, repris dans John L. Nádas et Michael Scott Cuthbert (dir.), *Ars nova. French and Italian Music in the fourteenth century*, 2009, p. 233-264.
- EGAN, Margarita, « Commentary, *vita poetae*, and *vida*. Latin and Old Provençal "Lives of Poets" », *Romance philology*, vol. 37, n° 1, Août 1983, p. 36-48.
- POE, Elizabeth W., « The *vidas* and *razos* », dans Frank R. P. Akehurst et Judith M. Davis (dir.), *A Handbook of the troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 185-197.
- EVERIST, Mark, « "Souspirant en terre estraïne": the polyphonic rondeau from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut », *Early Music History*, vol. 26, 2007, p. 1-42.
—, *Polyphonic music in thirteenth century France. Aspects of sources and distribution*, New York-Londres, Garland 1989.
- FAWTIER, Robert, « Thibaut de Champagne et Gace Brulé », *Romania*, t. LIX, n° 233, 1933. p. 83-92.
- FERRARI, Anna, LOMBARDI, Antonella et CARERI, Maria, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana, A (Vat. Lat. 5232), F (Chig. L. IV. 106), L (Vat. Lat. 3206) e O (Vat. Lat. 3208), H (Vat. Lat. 3207)*, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. « *Studi e testi* », 1998.
- FOLENA, Gianfranco, « Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete », dans Girolamo Arnaldi et Manlio Pastore Stocchi (dir.), *Storia della cultura veneta*, t. I, 1976, p. 453-562.
- FORMISANO, Luciano, « Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl », dans Saverio Guida et Fortunata Latella (dir.), *La Filologia romanza e i codici. Atti del convegno. Messina*,

- Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 dicembre 1991*, Latella, Messina, 1993, 2 vol., vol. 1, p. 131-152.
- GALLY, Michèle, « Le chant et la dispute », *Argumentation*, vol. 1, 1987, p. 379-395.
- GALVEZ, Marisa, *Songbook. How lyrics became poetry in medieval Europe*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2012.
- GAMBINO, Francesca, « L'anonymat dans la tradition manuscrite de la lyrique troubadouresque », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 169, 2000, p. 33-90.
- GAUCHAT, Louis, « Les poésies provençales conservées par des chansonniers français », *Romania*, t. XXII, n° 87, 1893, p. 364-404.
- GAUNT, Simon et KAY, Sarah (dir.), *The Troubadours. An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- GAUNT, Simon, *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. Cambridge Studies in Medieval Literature, 1989.
- GENNRICH, Friedrich, « Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder », *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. XLI, 1921, p. 289-346.
- GOUIRAN, Gérard (dir.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. Actes du 3^e congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, sept. 1990*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes de l'Université Paul Valéry, 1992.
- Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besaudun (XIII^e siècle)*, éd. par François Guessard, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1868].
- GRÖBER, Gustav, « Die Liedersammlungen der Troubadours », *Romanische Studien*, vol. 2 (1875-1877), p. 337-670.
- HAINES, John, « Aristocratic patronage and cosmopolitan vernacular songbook: the *Chansonnier du Roi* (*M-Trouv*) and the French Mediterranean », dans Jennifer Saltzstein (dir.), *Musical culture in the world of Adam de la Halle*, Leiden-Boston, Brill, coll. « Brill's companions to the musical culture of medieval and Early Modern Europe », 2019, p. 95-120.
- , *Eight Centuries of troubadours and trouvères. The changing identity of medieval music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- HÉRICHÉ-PRADEAU, Sandrine et PÉREZ-SIMON, Maud (dir.), *Quand l'Image relit le texte : regards croisés sur les manuscrits médiévaux (Paris 15 et 16 mars 2011)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- HOLTZ, Louis, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude et édition critique*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Documents, études et répertoires publiés par l'IRHT », 1981.
- IBOS-AUGÉ, Anne, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIII^e et XIV^e siècles*, Berne-Berlin-Bruxelles-Francfort-New-York-Oxford-Vienne, Peter Lang, coll. « Varia musica », 2012.
- JEANROY, Alfred, « Les biographies de troubadours et les *razos* : leur valeur historique », *Archivum Romanicum*, vol. 1, 1917, p. 289-306.
- , *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1916.
- , *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1916.
- JULLIAN, Martine, « Images de *Trobairitz* », *Clio*, vol. 25, 2007 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/clio/3231#quotation> Consulté le 8 avril 2019.
- KARP, Theodore, « A Lost Medieval Chansonnier », *The Musical Quarterly*, vol. 48, 1962, p. 50-67.
- KAY, Sarah, « Occitan grammar as a science of endings », *New Medieval Literatures*, vol. 11, 2009, p. 42-44.
- , *Parrots and Nightingales. Troubadour quotations and the development of European poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.

- , *Subjectivity in troubadour poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in French », 1990.
- KENDRICK, Laura, « L'image du troubadour comme auteur dans les chansonniers », dans Michel Zimmermann (dir.), *Auctor & Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999), Paris, École des chartes, coll. « Mémoires et documents de l'école des chartes », 2001, p. 507-519.
- KNOBLOCH, Heinrich, *Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen*, PhD, Breslau, 1886.
- LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste de, *Histoire littéraire des troubadours. Contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces, & plusieurs particularités sur les mœurs, les usages & l'histoire du douzième et du treizième siècles*, t. II, Paris, Durand, 1774.
- LACHIN, Giosuè (dir.), *I trovatori nel Veneto e a Venezia: atti del convegno internazionale, Venezia, 28- 31 ottobre 2004*, Rome-Padoue, Antenore, coll. « Medioevo e Rinascimento veneto », 2008.
- LETERRIER, Sophie-Anne, « Troubadours et trouvères – un dialogue nord-sud ? », *Revue du Nord*, vol. 2-3, n° 360-361, p. 441-457.
- MARSHALL, John H. (éd.), *The "Donatz proensals" of Uc Faidit*, Londres, Oxford University Press, coll. « University of Durham Publications », 1969.
- , *The Razos de trobar and associated texts*, Londres, Oxford University Press, coll. « University of Durham Publications », 1972.
- MASCITELLI, Cesare, « Il canzoniere trobadorico J e il ms. Conventi Soppressi F IV 776 : *constitutio codicis* e storia esterna », *Critica del testo*, vol. 16, 2013, p. 85-112.
- MELIGA, Walter, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 2. *Bibliothèque Nationale de France, I (fr. 854), K (fr. 12473)*, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. « *Studi e testi* », 2001.
- MENEGHETTI, Maria Luisa, *Il Pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modène, Mucchi, 1984.
- MEYER, Paul, « De l'influence des troubadours sur la poésie des peuples romans », *Romania*, t. V, n° 19, p. 257-268.
- , « Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours », *Romania*, t. XIX, n° 73, 1890, p. 1-42.
- , « Types de quelques chansons de Gautier de Coinci », *Romania*, t. LXVII, 1888, p. 429-437.
- MORENO, Paola, « *Intavulare* » tables de chansonniers romans, II. *Chansonniers français*, 3. *C (Bern, Burgerbibliothek 389)*, Université de Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie, coll. « *Documenta et Instrumenta* », 1999.
- MULLALLY, Robert, « Johannes de Grocheo's "Musica Vulgaris" », *Music & Letters*, vol. 79, no 1, p. 1-26.
- NÁDAS, John L. et SCOTT CUTHBERT, Michael (dir.), *Ars nova. French and Italian Music in the fourteenth century*, 2009.
- NEWCOMER, Charles B., « The Puy at Rouen », *PMLA*, vol. 31, n° 2, 1916, pp. 211-231.
- NICHOLS, Stephen G., « "Art" and "Nature": looking for (medieval principles of order in occitan chansonnier N (Morgan 819) », dans Stephen G. Nichols et Siegfried Wenzel (dir.), *The whole Book. Cultural perspectives on the medieval miscellany*, The University of Michigan Press, 1996, p. 83-86.
- , « The early troubadours: Guilhem IX to Bernart de Ventadorn », dans Simon Gaunt et Sarah Kay (dir.), *The Troubadours. An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 66-82.
- PADEN, William D., « Manuscripts », dans Franck R. P. Akehurst et Judith M. Davis (dir.), *A Handbook of the troubadours*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 307-333.
- PATERSON, Linda M., *The World of the troubadours: medieval Occitan society, c. 1100-1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- PERAINO, Judith Ann, *Giving voice to love: song and self-expression from the troubadours to Guillaume de Machaut*, New York, Oxford University Press, 2011.

- PILLETM Alfred et CARSTENS, Henry, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, coll. « Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft », 1933.
- RAYNAUD, Gaston, « Les chansons de Jean Bretel », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 41, 1880, p. 195-214.
- RAYNAUD, Gaston, *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Vieweg, 1884, 2 t.
- RIEGER, Angelica et SUMIEN, Domergue (dir.), *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 - Aix-la-Chapelle 2008 : Bilan et perspectives. Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, Aachen, Shaker, 2011.
- ROSENBERG, Samuel N. et TISCHLER, Hans (dir.), *The monophonic songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln, The University of Nebraska Press, 1991.
- SALTZSTEIN, Jennifer, *The Refrain and the rise of the vernacular in medieval French music and poetry*, Cambridge, D.S. Brewer, 2013.
- SCHUTZ, Alfred, « Where were the Provençal vidas and razos written? », *Modern philology*, vol. 35, 1938, p. 225-232.
- SCHWAN, Eduard, *Die Altfranzösischen Liederhandschriften. Ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.
- SELACH, Ludwig, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhältniss zu ähnlichen Dichtungen anderer Litteraturen*, Marburg, N. G. Elwert Universitäts Buchhandlung und Verlag, 1886.
- SELÁF, Levente, « Les épîtres de Guiraut Riquier », dans Elvezio Canonica, Maria-Cristina Panzera et Agathe Sultan (dir.), *Relier, délier les langues. Formes et défis linguistiques de l'écriture épistolaire (Moyen Âge-XVIII^e siècle)*, Paris, Hermann, 2019, p. 295-310.
- SILVIO AVALLE, D'Arco, *La Letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta: problemi di critica testuale*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1961.
- SPANKE, Hans, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Lieder*, Leyde, Brill, coll. « Musicologia », 1955.
- SPETIA, Lucilla, « Intavulare », *table des chansonniers romans, III. Chansonniers français, H (Modena, Biblioteca Estense), Za (Bibliothèque Métropolitaine de Zagreb)*, Liège, Université de Liège, coll. « Documenta et instrumenta », 1997.
- STANESCO, Michel, « L'expérience poétique du "pur néant" chez Guillaume IX d'Aquitaine », *Médiévales*, vol. 6, 1984, p. 48-68.
- SWIGGERS, Pierre et LIOCE, Nico « Grammaire, culture et réalité dans les *Leys d'Amors*: la vision grammaticale du monde », dans Rosana Castano, Saverio Guida et Fortunata Latella (éd.), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes. Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002*, Rome, Viella, 2003, p. 675-684.
- , « Les plus anciennes grammaires occitanes : trandition, variation et insertion culturelle », dans Gérard Gouiran (dir.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. Actes du 3^e congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, sept. 1990*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes de l'Université Paul Valéry, 1992, t. I, p. 131-148.
- TOMARYN BRUCKNER, Mathilda, SHEPARD, Laurie et WHITE, Sarah (éd.), *Songs of the women troubadours*, New-York-Londres, Garland, 2000.
- TYSSENS, Madeleine (dir.), *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991.
- (éd.), « Intavulare ». *Tables de chansonniers romans (série coordonnée par Anna Ferrari). II Chansonniers français, 1. a (B.A.V., Reg. Lat. 1490), b (B.A.V., Reg. Lat. 1522), A (Arras,*

- Bibliothèque Municipale 657*), Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. « Studi e testi », 1998.
- UHL, Patrice, *Anti-doxa, Paradoxes et contre-textes. Études occitanes*, Paris-Saint-Denis, L'Harmattan, Université de La Réunion, 2010.
- UNLANDT, Nicolaas, *Le Chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne. Analyse et description du manuscrit et édition de 53 unica anonymes*, Berlin, De Gruyter, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 2012.
- Van Vleck, Amelia *Memory and re-creation in troubadour lyric*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- VENTURA, Simone, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 10, *Barcelona, Biblioteca de Catalunya*, Sg. (146), Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2006 ; Anna Alberni, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 11. *Barcelona, Biblioteca de Catalunya, VeAg (7 et 8)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2006
- WHITE LINKER, Robert, *A Bibliography of Old French lyrics*, University, Mississipi, Romance Monographs, coll. « Romance monographs », 1979.
- ZAMUNER, Iliara, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 3. *Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, V (Str. App. 11=278)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2003 ; Giuseppe Noto, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 4. *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, P (plut. 41. 42)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2003.
- ZIINO, Agostino, « Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica », dans Madeleine Tyssens (dir.), *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège, 1989*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, p. 85-220.
- ZIMEI, Enrico, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 8. *Firenze Biblioteca nazionale centrale, J (Conventi soppressi F 4 776)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2006 ; Stefania Romualdi, « *Intavulare* », 1. *Canzonieri provenzali*, 9. *Paris, Bibliothèque nationale de France, B (fr. 1592)*, Modène, Mucchi, coll. « *Intavulare* », 2006.
- ZINELLI, Fabio, « Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans *IK* : le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition méditerranéenne du *Livres dou Tresor* », *Medioevo Romano*, n° 31, 2007, p. 7-69.
- ZUFFEREY, François, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1987.
- ZUMTHOR, Paul et VAINA-PUSCA, Lucia, « Le je de la chanson et le moi du poète chez les premiers trouvères 1180-1220 », *Canadian review of comparative literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 1, n° 1, p. 9-21.

Littérature, culture et pensée (Antiquité, Moyen Âge et au-delà)

- « *Als ich can* ». *Liber amicorum in memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Louvain, Peeters, coll. « Corpus of illuminated manuscripts », 2002.
- ANITCHKOF, Eugène, « Le Galaad du Lancelot-Graal et les Galaads de la Bible », *Romania*, t. LIII, n° 211, 1927, p. 388-391.
- ARIÈS, Philippe, « Les grandes étapes et le sens de l'évolution de nos attitudes devant la mort », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, vol. 39, 1975, p. 7-15.
—, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Histoire », 2014 [1974].
- ARMSTRONG, Adrian et KAY, Sarah, *Knowing poetry. Verse in medieval France from the Rose to the Rhétoriciens*, Ithaca, Cornell University Press, 2011.

- ARSENEAU, Isabelle, « Ce roman “n’est pas de la Reonde Table” : réhabilitation de la part ludique de la *Continuation* de Gerbert de Montreuil », *Actes du 22^e congrès de la Société internationale arthurienne*, Rennes, 2008, [En ligne], URL : <http://www.uhb.fr/alc/ias/actes/pdf/arseneau.pdf> Consulté le 14 février 2020.
- , « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d’un héros et déclin du surnaturel », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d’expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Presses de l’Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, p. 91-106.
- , « La condition du pastiche dans le roman lyrico-narratif de Jean Renart (*Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*), *Études françaises*, vol. 46, n° 3, 2010, p. 99-122.
- , *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches littéraires médiévales », 2012.
- AZZAM, Wagih, « Le printemps de la littérature. La translation dans “Philomena” de “Crestiens li Gois” », *Littérature*, vol. 74, 1989, p. 47-62.
- BADEL, Pierre-Yves, *Le roman de la Rose au XIV^e siècle: Étude de la réception de l’œuvre*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1980.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.
- BANNIARD, Michel, « Langue sage et langue folle dans le *Sponsus* (XII^e siècle) : sur un mythe contemporain du rapport latin / roman au Moyen Âge », dans *Amb un fil d’amistat. Mélanges offerts à Ph. Gardy*, Toulouse, 2014, p. 127-138.
- BARBIER, Maurice, « Pouvoir et propriété chez Thomas d’Aquin : la notion de dominium », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 4, t. XCIV, 2010, p. 655-670.
- BARTON, Johan, *Donait français*, éd. par Bernard Colombat, Paris, Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2014.
- BARTSCH, Karl, « Geistliche Umdichtung weltlicher Lieder », *Zeitschrift für romanische Philologie*, t. VIII, 1884, p. 570-585.
- BATES, David, CRICK, Julia et HAMILTON, Sarah (dir.), *Writing medieval biography, 750-1250. Essays in honour of Frank Barlow*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Caradoc ou de la séduction », dans Ambroise Queffélec et Maurice Accarie (dir.), *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Plance*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice », 1984, vol. 1, p. 61-69.
- , « Le choix de la prose », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 5, 1998, p. 7-13.
- , *De l’Histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans, Paradigme, coll. « Varia », 1994.
- BAYLESS, Martha, *Parody in the Middle Ages. The Latin tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Recentiores: Later Latin Texts and Contexts », 1996.
- BEAUNE, Colette, « Les rois maudits », *Razo : Cahiers du centre d’études médiévales de Nice*, vol. 12, 1992, p. 2-24.
- BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d’histoire littéraire*, Paris, Émile Bouillon, 1893.
- BEJCZY, István Pieter, *The Cardinal Virtues in the Middle Ages: a Study of Moral Thought from the Fourth to the Fourteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, col. « Brill’s studies in intellectual history », 2011.
- BEL, Catherine et BRAET, Herman, *De la Rose. Texte, Image, Fortune*, Louvain-Paris-Dudley, MA, Peeters, coll. « Synthema », 2006.

- BELLON-MÉGUELLE, Hélène, COLLET, Olivier, FOEHR-JANSSENS, Yasmina et JAQUIÉRY, Ludivine (dir.), *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2011.
- BERGES, Wilhelm, *Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters*, Stuttgart, Hiersemann, coll. « Monumenta Germaniae historica », 1952 [1938].
- BÉRIOU, Nicole et CHIFFOLEAU, Jacques (dir.), *Économie et religion. L'expérience des ordres mendiants (XIII^e-XIV^e siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009.
- BÉRIOU, Nicole, *L'Avènement des maîtres de la parole. La prédication à Paris au XIII^e siècle*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1998.
- BERSCHIN, Walter, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter, I, Von der Passio Perpetuae zu den Dialogi Gregors des Grossen*, Stuttgart, Anton Hiersemann Verlag, 1986.
- BERTHELOT, Anne, « Bâtards et fils de diable dans quelques textes arthuriens tardifs », dans Catalina Gierba et Martin Aurell (dir.), *L'Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII^e-XIV^e siècles). Colloque international, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers (12 et 13 juin 2009)*, Turnhout, Brepols, coll. « Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 2010, p. 73-84.
- BIANCHI, Luca et RANDI, Eugenio, *Vérités dissonantes : Aristote à la fin du Moyen Âge*, préface de Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri, trad. par Claude Pottier, Fribourg-Paris, Éditions Universitaires-Cerf, 1993 [1990].
- Bien dire et bien apprendre, n° 10, Actes du colloque Troie au Moyen Âge, Université Charles-de-Gaulle – Lille III, 24 et 25 septembre 1991*, coll. « Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III », 1991.
- BLUM, Claude, « La folie et la mort dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge au début de la Renaissance (XII^e-XVI^e siècle) : positions du problème », dans Herman Braet (dir.), *Death in the Middle Ages*, Louvain, Leuven University Press, coll. « Mediaevalia Lovaniensia », 1983, p. 258-285.
- BLUM, Rudolf, *Kallimachos. The Alexandrian library and the origins of bibliography*, traduit par Hans H. Wellisch, Madison, University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin studies in classics », 2011 [1977].
- BOISSONNADE, Propser, *Du nouveau sur la Chanson de Roland. La genèse historique, le cadre géographique, le milieu, les personnages, la date et l'Auteur du poème*, Paris, Honoré Champion, 1928.
- BOLLANSÉE, *Hermippos of Smyrna and his biographical writings. A reappraisal*, Louvain, Peeters, coll. « Studia Hellenistica », 1999.
- , *Hermippos of Smyrna*, Leiden, Brill, coll. « Die Fragmente der griechischen Historiker », 1999.
- BONVIN, Romaine, « Le sang sur le vêtement : Étude sur le conte *Des Trois chevaliers et du chainse, Médiévales*, n° 11, 1986, p. 67-84.
- BOQUET, Damien et NAGY, Pyroska, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2015.
- , *Corps et genre des émotions dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle*, *Cahiers d'études du religieux*, vol. 13, 2014 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/cerri/1335#ftn2> Consulté le 8 juillet 2019.
- BOTTEX-FERRAGNE, Ariane, *Le Parfait exemple du Reclus de Molliens: poétique de la réception du texte édifiant en strophe d'Hélinand (XIII^e-XV^e siècles)*, PhD dissertation, Montreal, University of Montreal, 2019.
- , « Lire le roman à l'ombre de l'“estoire” : tradition manuscrite et programmes de lecture des romans d'antiquité », *Florilegium*, vol. 29, 2012, p. 33-63.
- BOULTON, Maureen, *The Song in the Story. Lyric insertions in French narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993.

- BOWERS, John M., *The Crisis of will in Piers Plowman*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1986.
- BOZOKI, Edina, « La bête glatissant et le Graal, les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue d'histoire des Religions*, t. CLXXXVIII, 1974, p. 127-148.
- BRAET, Herman (dir.), *Death in the Middle Ages*, Louvain, Leuven University Press, coll. « Mediaevalia Lovaniensia », 1983.
- BRUNEL, Clovis, « David d'Ashby auteur méconnu des *Faits des Tartares* », *Romania*, t. LXXIX, n° 313, 1958, p. 39-46.
- BUSBY, Keith et JONES Catherine M. (dir.), *Por le soie amistié: Essays in honor of Norris J. Lacy*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.
- , « Courtly literature and the fabliaux: some instances of parody », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 102, 1986, p. 67-87.
- CANONICA, Elvezio, PANZERA, Maria-Cristina et SULTAN, Agathe (dir.), *Relier, délier les langues. Formes et défis linguistiques de l'écriture épistolaire (Moyen Âge-XVIII^e siècle)*, Paris, Hermann, 2019.
- CANTEAUT, Olivier, « Confisquer pour redistribuer : la circulation de la grâce royale d'après l'exemple de la forfaiture de Pierre Remi (1328) », *Revue historique*, 2011, vol. 2, n° 658, p. 311-326.
- CAZELLES, Brigitte et MÉLA, Charles (dir.), *Modernité au Moyen Âge, le défi du passé*, Genève, Droz, coll. « Recherches et Rencontres », 1990.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « Langues réelles, langues rêvées au Moyen Âge : le jeu d'une langue multiple en poésie », dans Patrizia Noel Aziz Hanna et Levente Seláf (dir.), *The Poetics of multilingualism – La Poétique du plurilinguisme*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, coll. « Poetica et Meterica », 2017, p. 23-40.
- , « Le Dit », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters VIII/1, La littérature française des XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, Karl Winter, 1980, p. 159-160.
- CHAREYRON, Nicole, « Chirurgicalien et patient au Moyen Âge : l'opération de la cataracte de Gilles le Muisit en 1351 », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. LXXIV, fasc. 2, 1996, p. 295-308.
- CHÂTELAIN, Géraldine, « *De nugis curialium*, ou quand Jean de Salisbury et Gautier Map suivent la voie des *exempla* », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, vol. 23, 2012 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/crm/12805> Consulté le 3 juin 2019.
- CLAMOTE CARRETO, Carlos F., « Lorsque la voix déchire la lettre », *Carnets*, sér. 2, n° 13, 2018 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2573> Consulté le 8 août 2018.
- CLOUZOT, Martine, *Musique, Folie et Nature au Moyen Âge. Les figurations du fou musicien dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XV^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2014.
- COCKX-INDESTEGE, Elly et HENDRICKX, Frans (éd.), *Miscellanea Neerlandica. Opstellen voor dr. Jan Deschamps ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag*, Louvain, Peters, 1987.
- COHEN, Jeffrey Jerome (dir.), *The postcolonial Middle Ages*, New-York, Palgrave, coll. « The New Middle Ages », 2000.
- COLLET, Olivier, MAILLET, Fanny et TRACHSLER, Richard (dir.), *L'Étude des fabliaux après le NRCF*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014.
- COLOMBO-TIMELLI, Maria, *Traductions françaises de l'Ars minor de Donat au Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles)*, Florence, La Nuova Italia, 1996.
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (dir.), *Façonner son personnage au Moyen Âge*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2007.
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (dir.), *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2004.
- , *La Digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2005.

- CONTAMINE, Philippe (éd.), *L'État et les aristocraties (France, Angleterre, Écosse), XII^e-XVII^e siècle. Actes de la Table Ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique, Maison Française d'Oxford, 26 et 27 septembre 1986*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989.
- CORBELLARI, Alain, « Aristote le bestourné : Henri d'Andeli et la "révolution cléricale" du XIII^e siècle », dans Jean-Claude Mühlethaler (dir.), *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences », 2003, p. 161-185.
- , « Lascive Phyllis », dans Chantal Connochie-Bourgne (dir.), *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 2004, p. 99-109.
- , *La Voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2005.
- CORNAGLIOTTI, Anna (dir.), *Miscellanea di studi romanzi offerta a Giuliano Gasca-Queirazza per il suo 65 compleanno*, Alexandrie (Italie), Edizioni dell'Orso, 1988, t. II.
- COWELL, Andrew, *At Play in the Tavern: Signs, Coins and Bodies in the Middle Ages*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Stylus-Studies in medieval culture », 1999.
- CROCKER, Holly A. (dir.), *Comic provocations: exposing the corpus of Old French fabliaux*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in Arthurian and courtly cultures », 2006.
- CURTIS, Ernst Robert, *La Littérature européenne*, trad. par Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Agora », 1956 [1948].
- CUTTLE, Simon H., *The Law of treason and treason trials in later medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in medieval life & thought », 1981.
- DAHAN, Gilbert, *Lire la Bible au Moyen Âge. Essais d'herméneutique médiévale*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2009.
- DAMIAN-GRINT, Peter, « The Vernacular Renaissance », *The New Historians of the Twelfth century Renaissance. Inventing vernacular authority*, Woodbridge, The Boydell Press, 1999.
- DANE, Joseph A., « Parody and satire in the literature of thirteenth-century Arras, part I », *Studies in Philology*, vol. 81, n° 1, 1984, p. 1-27.
- , « Parody and satire in the literature of thirteenth-century Arras, part II », *Studies in Philology*, vol. 81, n° 2, 1984, p. 119-144.
- DE LIBERA, Alain, *La philosophie médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1993.
- , *La Querelle des universaux. De Platon au Moyen Âge*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 1996.
- DE LOISNE, Auguste, *Itinéraire de Robert II, comte d'Artois, 1267-1302*, Paris, Imprimerie Nationale, 1915.
- DELAGE-BÉLAND, Isabelle, *Ni fable ni estoire. Les fictions mitoyennes et la troisième voie du fabliau*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2017.
- DELBUILLE, Maurice, « La tradition occidentale du *Lai d'Aristote* », *Album René Verdeyen*, Bruxelles, Manteau, 1943, p. 133-153.
- DELHAYE, Philippe, « L'organisation scolaire au XII^e siècle », *Traditio*, vol. 5, 1947, p. 211-268.
- DERVIEU, Claude, « Le lit et le berceau au Moyen Âge », *Bulletin monumental*, vol. 76, 1912, p. 387-415.
- DI MAIO, Mariella, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 2005.
- DIXON, Rebecca et SINCLAIR, Finn E. (dir.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Cambridge, Boydell & Brewer, 2008.
- DOMINICA LEGGE, Mary, « La précocité de la littérature anglo-normande », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 8, n° 31-32, 1965, p. 327-349.

- , *Anglo-Norman in the Cloisters. The Influence of the Orders upon Anglo-Norman Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1950.
- DOMINICA LEGGE, Mary, *Anglo-Norman Literature and its Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- DRAGONETTI, Roger, *La Vie de la lettre au moyen âge. Le Conte du Graal*, Paris, Seuil, 1980.
- DROLET, Sébastien, *Les Échanges politiques entre le roi de France et les villes du Nord (1285-1350)*, Université du Québec à Montréal, Thèse de Doctorat, 2017.
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e- XIII^e siècles. L'Autre, l'Ailleur, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, 1991.
- , *La Merveille médiévale*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2016.
- , *Le Conte du Graal ou l'Art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998.
- DUFEIL, Michel Marie, « Guillaume de Saint-Amour, l'Université, le XIII^e siècle », dans *Saint Thomas et l'Histoire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 1991 [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pup/4439> Consulté le 5 février 2019.
- , *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne, 1250-1259*, Paris, A. et J. Picard, 1972.
- DUMITRESCU, Laura, « Merlin : destin et destinée d'un Antéchrist déchu », dans Catalina Gîrbea, Andreea Popescu et Mihaela Voicu (dir.), *Temps et Mémoire dans la littérature arthurienne. Actes du colloque international de la branche roumaine de la Société Internationale Arthurienne, Bucarest, 14-15 mai 2010*, Bucarest, Editura universităţii din Bucureşti, coll. « Neduaevakua (Bucharest, Romania) », 2011, p. 236-247.
- EGEDI-KOVÁCS, Emese (dir.), *Byzance et l'Occident. Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Budapest, Collège Eötvös József, ELTE, 2013.
- ESPINER-SCOTT, Janet G., *Documents concernant la vie et les oeuvres de Claude Fauchet*, Paris, Droz, 1938.
- FANTHAM, Elaine, « The growth of literature and criticism at Rome », dans George A. Kennedy (dir.), *The Cambridge history of literary criticism, volume 1, Classical criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 220-244.
- FARAL, Edmond (éd.), *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1958.
- FIANU, Kouky et GINGRAS, Francis, « Laisser, donner, ordonner, le testament du notaire et celui du poète. Enquête sur la performativité d'une forme juridique », *Memini*, vol. 16, 2012, p. 9-27.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Histoire poétique du péché : de quelques figures littéraires de la faute dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci », dans Kathy M. Krause et Alison Stones (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, music and manuscripts*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2006p. 215-226.
- , « La discorde du langage amoureux. Paroles d'amour, paroles de femmes dans les lais et les fabliaux », dans Anne Pauper et Chantal Liaroutzos (dir.), *La Discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'Âge classique*, Paris, Université Paris 7- Denis Diderot, 2006, p. 125-142.
- , *La Veuve en majesté. Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2000.
- FORD, Andrew Laughlin, *The Origins of criticism. Literary culture and poetic theory in Classical Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- FOURNIER, Paul, « Les collections canoniques attribuées à Yves de Chartres », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 57, 1896, p. 645-698 et vol. 58, 1897, p. 293-326.
- FRASSETTO, Michael (dir.), *Christian attitudes towards the Jews in the Middle Ages. A casebook*, New-York-Londres, Routledge, 2007.
- FRUGONI, Chiara, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Einaudi, Turin, 2008.

- GÁBOR, Klaniczay et ILDIKÓ, Kristóf, « Écritures saintes et pactes diaboliques. Les usages religieux de l'écrit (moyen âge et temps modernes) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 4, 2001, p. 947-980.
- GALANO, Sabrina, « La parodia dei generi nel romanzo di *Guilhem de la Barra* », dans Angelica Rieger et Domergue Sumien (dir.), *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 - Aix-la-Chapelle 2008 : Bilan et perspectives. Actes du Neuvième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, Aachen, Shaker, 2011, p. 371-82.
- GÉLY, Véronique, HAQUETTE, Jean-Louis et TOMICHE, Anne (dir.), *Philomèle, Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- GEORGE, Philippe, « Définition et fonction d'un trésor d'église », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, vol. 9, 2005 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/cem/719> Consulté le 5 août 2019.
- GIERBA, Catalina et AURELL, Martin (dir.), *L'Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XII^e-XIV^e siècles). Colloque international, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers (12 et 13 juin 2009)*, Turnhout, Brepols, coll. « Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge », 2010.
- GINGRAS, Francis (dir.), *Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015.
- , *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005.
- , « Décaper les vieux romans. Voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Études françaises*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 13-38.
- , « Fabuler et dire vrai : les réalismes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge », dans Bernabé Wesley et Claudia Bouliane (dir.), *Cahier Remix. Numéro spécial : Repenser le réalisme*, Montréal, 2018 [En ligne] URL : <http://oic.uqam.ca/fr/print/64369> Consulté le 3 mars 2020.
- , « Introduction », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange Constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres. Symposiums », 2006, p. 1-10.
- , « Les fils de Gauvain et l'héritage du roman médiéval », dans Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe (dir.), *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 271-284 [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/29250?lang=en#authors> Consulté le 22 août 2019 Consulté le 22 août 2019.
- , *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2011.
- GÎRBEA, Catalina, POPESCU, Andreea et VOICU, Mihaela (dir.), *Temps et Mémoire dans la littérature arthurienne. Actes du colloque international de la branche roumaine de la Société Internationale Arthurienne, Bucarest, 14-15 mai 2010*, Bucarest, Editura universităţii din Bucureşti, coll. « Neduaevakua (Bucharest, Romania) », 2011.
- GOEURLOT, Kevin, « La tour de la sagesse. Étude historique d'un exemple d'image "édificatrice" à la fin du Moyen Âge », *Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. 103, 2008, p. 363-403.
- GOULET, Richard, *Études sur les Vies de philosophes de l'Antiquité tardive*, Paris, Vrin, coll. « Textes et traditions », 2001.
- GOYENS, Michèle (dir.), « *Lors est ce jour grant joie nee* ». *Essais de langue et de littérature françaises du Moyen Âge*, Louvain, Leuven University Press, coll. « Mediaevalia Lovaniensia », 2009.

- GRABMANN, Martin, « Ungedruckte exegetische Schriften von Dominikanertheologen des 13. Jahrhunderts », *Angelicum*, vol. 20, n° 1/3, p. 204-218.
- GROS, Gérard, *Le Poète, la Vierge et le Prince. Étude sur la poésie mariale en milieu de cour aux XIV^e et XV^e siècles*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994.
- GRUBMÜLLER, Klaus, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen, Max Niemeyer, 2006.
- GUAY, Manuel, HALARY, Marie-Pascale et MORAN, Patrick (dir.), *Intus et foris. Une catégorie de la pensée médiévale ?*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2013.
- GUENÉE, Bernard, « Fous du roi et roi fou. Quelle place eurent les fous à la cour de Charles VI ? », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 146, n° 2, p. 649-666.
- GUÉRET-LAFERTÉ, Michèle et LENOIR, Nicolas (dir.), *La Fabrique de la Normandie*, Publications numériques du CÉRÉdI, coll. « Actes de colloque », 2013.
- HABLOT, Laurent, *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public », 2006.
- HAINES, John, *Satire in the songs of Renart le Nouvel*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2010.
- HARF-LANCNER, Laurence, « L'Enfer de la Cour : la cour d'Henri II Plantagenêt et la Mesnie Hellequin (dans l'œuvre de Jean de Salisbury, de Gautier Map, de Pierre de Blois et de Giraud de Barri) », dans Philippe Contamine (éd.), *L'État et les aristocraties (France, Angleterre, Écosse), XII^e-XVII^e siècle. Actes de la Table Ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique, Maison Française d'Oxford, 26 et 27 septembre 1986*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989, p. 27-50.
- , « Les malheurs des intellectuels à la cour : les clercs curiaux d'Henri II Plantagenêt », dans Christoph Huber et Henrike Lähnemann (dir.), *Courtly Literature and Clerical Culture*, Tübingen, Attempto Verlag, 2002, p. 3-18.
- HASENOHR, Geneviève, « “Dire la vérité”, “ôir la vérité” : quelle vérité ? À propos de quelques occurrences de *vérité* relevées dans les sermons de Gerson », dans Pierre Nobel (dir.) *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, vol. 1, *Du XII^e au XV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littéraires », 2003, p. 13-28.
- , *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII^e-XVI^e siècle). Assemblés et revus avec la collaboration de Marie-Clothilde Huber, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex et contexte », 2015.
- HAY, Denys, *Europe in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Londres-New-York, Routledge, coll. « A general history of Europe », 1989 [1966].
- HINTON, Thomas, « Anglo-French in the thirteenth century: a reappraisal of Walter de Bibbesworth's *Tretiz* », *The Modern Language Review*, vol. 112, n° 4, 2017, p. 855-881.
- , *The Conte du Graal cycle. Chrétien de Troyes's Perceval, the Continuations, and French Arthurian Romance*, Cambridge, D. S. Brewer, coll. « Gallica », 2012.
- Histoire de la Nation française*, Paris, Société de l'histoire nationale ; Plon-Nourrit, 1920-1929, 15 t.
- HOUDEBERT, Aurélie, « L'histoire du cheval d'ébène, de Tolède à Paris : propositions sur les modalités d'une transmission », dans Emese Egedi-Kovács (dir.), *Byzance et l'Occident. Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, Budapest, Collège Eötvös József, ELTE, 2013, p. 143-156.
- HOURS, Bernard, « Un nouveau monachisme : les ordres mendiants », dans *Histoire des ordres religieux*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2012 [En ligne] URL :

- <https://www.cairn.info/histoire-des-ordres-religieux--9782130584216-page-36.htm> Consulté le 8 juillet 2019.
- HUBER, Christoph et LÄHNEMANN, Henrike (dir.), *Courtly Literature and Clerical Culture*, Tübingen, Attempto Verlag, 2002.
- HUCHET, Jean-Charles, *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une clinique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- HÜE, Denis (dir.), *Lignes et Lignages dans la littérature arthurienne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.
- HUIZINGA, Johan, *Le Déclin du Moyen Âge*, trad. par Julia Bastin, Paris, Payot, 1967 [1919].
- HUNT, Richard W., « The introduction to the *Artes* in the twelfth century », *Studia mediaevalia*, Bruges, 1948, p. 85-112.
- HUNT, Tony D., « *Texte and Prétexte. Jauffre and Yvain* », dans Norris J. Lacy, Douglas Kelly et Keith Busby (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol., vol. 2, p. 125-142.
- , « Wordplay before the “Rhétoriciens” ? », dans Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen, « *De sens Rassis* ». *Essays in honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2005, p. 283-296.
- , *Teaching and learning Latin in thirteenth-century England*, vol. I, *Texts*, Cambridge, D. S. Brewer, 1991.
- IBOS-AUGÉ, Anne, « Les insertions lyriques dans le roman de *Renard le Nouvel*. Éléments de recherche musicale », *Romania*, t. CXVIII, n° 471-472, p. 375-393.
- INARREA LAS HERAS, Ignacio, *Poesía y predicación en la literatura francesa medieval. El dit moral en los albores del siglo XIV*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, coll. « Humanidades », 1998.
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1986 [*Poétique*, n° 1, 1970, p. 79-101], p. 37-76.
- , « Littérature médiévale et expérience esthétique. Actualité des *Questions de littérature* de Robert Guette », trad. par Michel Zink, *Poétique*, n° 31, 1977, p. 322-336.
- JEAY, Madeleine, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 2006.
- Jefferson, Judith A. et PUTTER, Ad (dir.), *Multilingualism in Medieval Britain (c. 1066-1520). Sources and Analysis*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2013.
- KACZYNSKI, Bernice M., « Reading the Church Fathers: Notker the Stammerer's Notatio de illustribus viris », *Journal of Medieval Latin*, vol. 17, 2007, p. 401-412.
- KADEL, Andre, *Matrology: a bibliography of writings by christian women from the first to the fifteenth centuries*, New York, Continuum, 1995.
- KENDRICK, Laura, « Comedy », dans Peter Brown (dir.), *A Companion to Chaucer*, Oxford, Blackwell, « Blackwell companions to literature and culture », 2002, p. 105-122.
- KENNEDY, George A. (dir.), *The Cambridge history of literary criticism, volume 1, Classical criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Carl Newell lectures », 1971.
- KEYNES, Simon « Re-reading king Æthelred the Unready », dans David Bates, Julia Crick et Sarah Hamilton (dir.), *Writing medieval biography, 750-1250. Essays in honour of Frank Barlow*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, p. 77-97.
- KHAN, Sarah « Ave Eva – Views of women: social and gendered instruction in medieval and early modern European preaching », *The medieval history journal*, vol. 7, n° 1, 2004, p. 109-135.
- KLEINHENZ, Christopher et BUSBY, Keith (dir.), *Medieval multilingualism. The Francophone world and its neighbours*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2010.
- LACY, Norris J., KELLY, Douglas et BUSBY, Keith (dir.), *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, 2 vol.

- LAHARIE, Muriel, « Images de la folie au Moyen Âge (XII^e-XV^e siècles) », dans Florence marie (dir.), *Le fou, cet autre, mon frère : littérature, civilisation, linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Rives – Cahiers de l'Arc Atlantique », 2012, p. 19-34.
- LAHARIE, Muriel, *La Folie au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991.
- LANGLOIS, Charles-Victor, *Histoire littéraire de la France*, Paris, Imprimerie nationale, t. XXXV, 1921.
- LAURENT, Françoise, « La précocité de l'écriture hagiographique et l'identité normande : les vies de saints composées par Wace », dans Michèle Guéret-Laferté et Nicolas Lenoir (dir.), *La Fabrique de la Normandie*, Publications numériques du CÉRÉdI, coll. « Actes de colloque », 2013 [En ligne] URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-precocite-de-l-ecriture.html> Consulté le 3 juin 2019.
- , *Plaire et édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre au XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1998.
- Le « Cuer » au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Senefiance », 1991.
- LE GOFF, Jacques, *Le Moyen Âge et l'argent*, Paris, Perrin, 2010.
- , *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire », 1985 [1957].
- , *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- LEEKER, Joachim, « Formes médiévales de la vénération de l'Antiquité », dans Pierre Nobel (dir.), *La Transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, vol. 1, *Du XII^e siècle au XV^e siècle*, Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Littéraires », 2005, p. 77-98.
- LEONARD, Monique, *Le Dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.
- LEUPIN, Alexandre, « La faille et l'écriture dans les continuations du *Perceval* », *Le Moyen Âge*, vol. 88, n° 2, 1982, p. 237-269.
- LITTLE, Lester K., *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- LÖSSL, Joseph et WATT, John (dir.), *Interpreting the Bible and Aristotle in Late Antiquity. The Alexandrian commentary tradition between Rome and Baghdad*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2011.
- LOT, Ferdinand, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de l'École des Hautes Études », 1918.
- LOTTIN, Odon, « Le libre arbitre au lendemain de la condamnation de 1277 », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 46, 1935, p. 213-233.
- , *La Théorie du libre arbitre pendant le premier tiers du XIII^e siècle*, Louvain, *Revue Thomiste*, vol. 47, 1927.
- LUSIGNAN, Serge, « La résistible ascension du vulgaire : persistance du latin et latinisation du français dans les chancelleries de France et d'Angleterre à la fin du Moyen Âge », *Mélanges de l'école française de Rome*, vol. 117, n° 2, 2005, p. 471-508.
- , « Le français et le latin aux XIII^e-XIV^e siècles : pratique des langues et pensée linguistique », *Annales*, vol. 42, n° 4, 1987, p. 955-967.
- , *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2004.
- , *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris-Montréal, Vrin-Presses de l'Université de Montréal, 1986.
- MÁR JÓNSSON, Einar, « Les “miroirs aux princes” sont-ils un genre littéraire ? », *Médiévales*, n°51, automne 2006, p. 153-166 [En ligne] URL : <http://medievales.revues.org/1461> Consulté le 22 novembre 2017.
- MÁR JÓNSSON, Einar, *Le Miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 1995.

- MARDUREIRA, Margarida, CLAMOTE CARRETO, Carlos et PAIVA, Ana (dir.), *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2016.
- Marion Gindhart et Ursula Kundert (dir.), *Disputatio 1200-1800. Form, Funktion und Wirkung eines Leitmediums universitärer Wissenskultur*, Berlin-New York, De Gruyter, 2010.
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998.
- MATORÉ, Georges, *Le vocabulaire et la société médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 1985.
- McEVOY, James, « Amitié, attirance et amour chez S. Thomas d'Aquin », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 91, 1993, p. 383-408.
- MÉNARD, Philippe, *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969.
- , *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1983.
- MENEGALDO, Silvère et RIBÉMONT, Bernard (dir.), *Le Roi fontaine de justice. Pouvoir judiciaire et pouvoir royal au Moyen Âge et à la Renaissance*, Orléans, Klincksieck, coll. « Jus et Litterae », 2012.
- MENZER, Melinda J., « Ælfric's English Grammar », *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 103, n° 1, 2004, p. 106-124.
- MESCHONNIC, Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, 1982, vol. 56, p. 6-23.
- MÉTOIS, Julie, « La traduction du *De Excidio Troiae* de Darès le Phrygien et ses liens avec le *Roman de Troie* (deux exemples du XIII^e s.), *Atlantide*, vol. 2, 2014, p. 1-23.
- MEWS, Constant J., « Abelard and Heloise on Jews and *Hebraica Veritas* », dans Michael Frassetto (dir.), *Christian attitudes towards the Jews in the Middle Ages. A casebook*, New-York-Londres, Routledge, 2007, p. 83-108.
- MICHA, Alexandre, « Études sur le Lancelot en prose. II. L'esprit du Lancelot-Graal », *Romania*, t. LXXXII, n° 327, 1961, p. 357-378.
- MOLLAT, Michel, *Genèse médiévale de la France moderne*, Arthaud, coll. « Points », 1977.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Éros, Blessures et Folie. Détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006.
- MORA-LEBRUN, Francine, *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1994.
- MORAN, Patrick, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2014.
- MOUGIN, Sylvie et GROSSEL, Marie-Geneviève (dir.), *Poésie et Rhétorique du non-sens. Littérature médiévale, littérature orale*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2004.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude (dir.), *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences », 2003.
- , « Le poète face au pouvoir, de Geoffroi de Paris à Eustache Deschamps », dans Daniel Poirion (dir.), *Milieus universitaires et mentalité urbaine au Moyen Âge. Colloque du Département d'Études médiévales de Paris-Sorbonne et de l'Université de Bonn*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987, p. 83-101.
- , *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1994.
- MURPHY, James Jerome, *Rhetoric in the Middle Ages. A history of rhetorical theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1974.
- NOBEL, Pierre (dir.) *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, vol. 1, *Du XII^e au XV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littéraires », 2003.
- NOEL AZIZ HANNA, Patrizia et SELÁF, Levente (dir.), *The Poetics of multilingualism – La Poétique du plurilinguisme*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, coll. « Poetica et Meterica », 2017.

- NYKROG, Per, *Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1957.
- OLSON, Glending, *Literature as recreation in the later Middle Ages*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1982.
- PANACCIO, Claude (éd.), *Le Nominalisme. Ontologie, langage et connaissance*, Paris, Vrin, coll. « Textes clés du nominalisme », 2012.
- PASTOUREAU, Michel, *Armorial des chevaliers de la Table Ronde*, Paris, Le Léopard d'Or, 1983.
—, *L'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991.
- PAUPER, Anne et LIAROUTZOS, Chantal (dir.), *La Discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'Âge classique*, Paris, Université Paris 7- Denis Diderot, 2006.
- PAYEN, Jean-Charles et REGNIE, Claude (dir.), *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1970.
- PAYEN, Jean-Charles, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1967.
- PERFETTI, Lisa « The lewd and the ludic: female pleasure in the fabliaux », dans Holly A. Crocker (dir.), *Comic provocations: exposing the corpus of Old French fabliaux*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in Arthurian and courtly cultures », 2006, p. 17-31.
- PFEIFFER, Rudolph, *Callimachus I. Fragmenta*, Oxford, Oxford University Press, 1985 [1949].
—, *History of classical scholarship from the beginnings to the end of the Hellenistic age*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- PHELAN, Owen M., *The Formation of Christian Europe. The Carolingians, Baptism and the Imperium Christianum*, Corby, Oxford University Press, 2015.
- PICKENS, Rupert T., « Transmission et translatio : mouvement textuel et variance », *French forum*, vol. 23, n° 2, 1998, p. 133-145.
- PLEYBERT, Frédéric (dir.), *Paris et Charles V. Arts et architecture*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2001.
- PLUMLEY, Yolanda, *The Art of grafted song. Citation and allusion in the age of Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- POIGNANT, Adolphe, *Histoire de la conquête de la Normandie par Philippe-Auguste en 1204*, Paris, Sagnier et Bray, 1864.
- POIRION, Daniel (dir.), *La Chronique et l'histoire au Moyen Âge. Colloque des 24 et 25 mai 1982*, Paris, Presses de la Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1984.
—, *Milieus universitaires et mentalités urbaines au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987.
— (dir.), *Styles et valeurs. Pour une histoire littéraire au Moyen Âge*, Paris, Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, coll. « Moyen Âge », 1990.
—, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, vol. 41, 1981, p. 109-118.
- POMEL, Fabienne, les *Voies de l'Au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2000.
- POOLE, Austin Lane, *From Domesday Book to Magna Carta (1087-1216)*, Oxford, Clarendon Press, 1951.
- POWICKE, Maurice, *The Loss of Normandy (1189-1204). Studies in the history of the Angevin Empire*, Manchester, Manchester University Press, 1960.
- PUTALLAZ, François-Xavier, *Insolente liberté. Controverses et condamnations au XIII^e siècle*, Paris-Fribourg, Cerf-Éditions universitaires de Fribourg, coll. « Pensée antique et médiévale. Essai », 1995.
- PUTTER, Ad, « Multilingualism in England and Wales, c. 1200: the testimony of Gerald of Wales », dans Christopher Kleinhenz et Keith Busby (dir.), *Medieval multilingualism. The Francophone world*

- and its neighbours*, Turnhout, Brepols, coll. « Medieval texts and cultures of Northern Europe », 2010, p. 83-106.
- QUEFFÉLEC, Ambroise et ACCARIE, Maurice (dir.), *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Plance*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice », 1984, vol. 1.
- QUÉRUEL, Danielle, « Silence et mort du rossignol : les réécritures médiévales de l'histoire de Philomèle », dans Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche (dir.), *Philomèle, Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 73-88.
- Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, éd. par Ernest Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.
- RENOUX-ZAGAMÉ, Marie-France, *Origines théologiques du concept moderne de propriété*, Genève, Droz, coll. « Pratiques sociales et théories », 1987.
- RIBÉMONT, Bernard, « Femmes, vieillesse et sexualité dans la littérature (XIII^e-XV^e siècle) », dans Alain Montandon (dir.), *Éros, Blessures et Folie. Détreffes du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 57-77.
- ROACH, Levi, *Æthelred the Unready*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2016.
- ROSIER, Irène, *La Grammaire spéculative des Modistes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- , *La Parole comme acte. Sur la grammaire et la sémantique au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, coll. « Sic et non », 1994.
- ROSSEBASTIANO BART, Alda, « Sul disperso ms. di Cérines delle Gestes des Chiprois ora Varia 433 della Biblioteca Reale di Torino », *Studi francesi*, vol. 67, 1979, p. 76-79.
- ROUSSEL, Claude, « Le jeu des formes et des couleurs : observations sur la “beste glatissant” », *Romania*, t. CIV, n° 413, 1983, p. 49-82.
- ROUSSEL, Henri et SUARD, François (dir.), *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélée et leur temps. Actes du Colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.
- RYCHNER, Jean, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations, I, Observations*, Genève, Droz, coll. « Université de Neuchâtel », 1960.
- SARGENT-BAUR, Barbara N., « Veraces historiae aut fallaces fabulae? », dans Norris J. Lacy (éd.), *Text and Intertext in medieval arthurian literature*, New York, Garland, 1996, p. 25-40.
- SCHMITT, Jean-Claude, « Récits et images de rêves au Moyen Âge », *Ethnologie française*, vol. 33, 2003-2004, p. 553-563.
- SCHNEIDER, Jean, *La ville de Metz aux XIII^e et XIV^e siècles*, Nancy, Imprimerie Thomas, 1950.
- SÈRE, Bénédicte, « Aristote et le bien commun au moyen âge : une histoire, une historiographie », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, n° 32, 2010-2012, p. 277-291 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-idees-politiques1-2010-2-page-277.htm> Consulté le 28 novembre 2017.
- SHERMAN LOOMIS, Roger, « L'étrange histoire de Caradoc de Vannes », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 70-72, 1963, p. 165-175.
- SHORT, Ian (dir.), *Anglo-Norman anniversary essays*, Londres, Birbeck College Anglo-Norman text society, coll. « Anglo-Norman text society occasional publications series », 1993.
- SOMMARIVA, Grazia (dir.), *Amicitiae munus. Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli*, La Spezia, Agorà, 2006.
- SPUFFORD, Peter, *Money and its Use in Medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- STÄDTLER, Thomas, *Zu den Anfängen der französischen Grammatiksprache. Textausgaben und Wortschatzstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- STANTON, Robert, *The Culture of Translation in Anglo-Saxon England*, Cambridge, D.S. Brewer, 2002.
- STAUFFER, Robert et TERRY, Wendy R. (dir.), *A Companion to Marguerite Porete and the Mirror of Simple Souls*, Leiden, Brill, coll. « Brill's companions to the Christian tradition », 2017.
- Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelone, Quadrens Crema, 1988, t. III.

- SYMES, Carol, *A common stage. Theater and public life in medieval Arras*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 2007.
- SZITTYA, Penn R., *The Antifraternal Tradition in Medieval Literature*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton legacy library », 1986.
- SZKILNIK, Michelle, « Les deux pères de Caradoc », *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, vol. 40, 1988, p. 268-286.
- TERNON, Maud, *Juger les fous au Moyen Âge dans les tribunaux royaux en France (XIV^e-XV^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2018.
- TETHER, Leah, *The Continuations of Chrétien's Perceval. Content and construction, extension and ending*, Cambridge, D. S. Brewer, 2012.
- THOMAS, Jacques, « Un Art d'aimer du XIII^e siècle [L'amistiés de vraie amour] », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 36, n° 3, 1958, p. 786-811.
- TODESCHINI, Giacomo, *Ricchezza francescana. Dalla povertà volontaria alla società di mercato* Bologne, Bologne, Il Mulino, 2004.
- TOMARYN BRUCKNER, Matilda, *Chrétien Continued: a Study of the Conte du Graal and its Verse Continuations*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- UELTSCHI, Karin, *La Main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2010.
- UHL, Patrice, *La Constellation poétique du non-sens au Moyen Âge : onze études sur la poésie fatrasique et ses environs*, Saint-Denis, La Réunion-Paris, Université de La Réunion-L'Harmattan, coll. « Publications du Centre de recherches littéraires et historiques de l'Université de la Réunion, poétiques », 1999.
- , *La Poésie du « non-sens en France aux XIII^e et XIV^e siècles. Diversité et solidarité des formes*, Thèse de doctorat, Université Paris 3, 1986.
- UNGUREANU, Marie, *La Bourgeoisie naissante. Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*, Arras, Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1955.
- VACHEROT, Étienne, *Histoire critique de l'école d'Alexandrie*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangue, 3 vol., 1846-1851.
- VALETTE, Jean-René, *La Pensée du Graal. Fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2008.
- VAN DEN BOOGAARD, Nico, « Jacquemart Gielée et la lyrique de son temps », dans Henri Roussel et François Suard (dir.), *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Gielée et leur temps. Actes du Colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 333-354.
- VAUCHEZ, André, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, École Française de Rome, palais Farnèse, coll. « Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome », 1988.
- VÉRAN-BOUSSAADIA, Céline, « *Ipomédon* de Hue de Rotelande, un travestissement parodique ? », dans Margarida Madureira, Carlos Clamote Carreto et Ana Paiva Morais (dir.), *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Civilisation médiévale », 2016, p. 343-355.
- VIARD, Jules, *Philippe VI de Valois. La succession au trône*, Paris, Honoré Champion, 1921.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, « Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du "Cœur Mangé" dans la narration médiévale », dans *Le « Cœur » au Moyen Âge (Réalité et Seneffiance)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Seneffiance », 1991, p. 439-459.
- WEHRLI, Robert, *Die Schule des Aristoteles*, Suppl.-Bd. 1: *Hermippos der Kallimacheer*, Basel, Schwabe, 1974.

- WOLF-BONVIN, Romaine, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval (Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1998.
- WOOLF, Rosemary, « The theme of Christ the lover-knight in medieval English literature », *The Review of English Studies*, vol. 13, n° 49, 1962, p. 1-16.
- ZINK, Michel, « De Jean le Teinturier à Jean Bras-de-Fer : le triomphe des cuistres », dans Daniel Poirion (dir.), *Milieus universitaires et mentalités urbaines au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987, p. 159-160.
- , *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1982.
- , *Le Moyen Âge. Littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Phares », 1990.
- ZUMTHOR, Paul, « Fatrasie et coq-à-l'âne (de Beaumanoir à Clément Marot) », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guette, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel*, 1961, p. 5-18.
- , *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- , *Langue, Texte, Énigme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

Ouvrages et outils de référence :

- DEES, Anthonij, *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*, Tübingen, Max Niemeyer, coll. « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie », 1987.
- DELISLE, Léopold, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, t. I, Paris, Imprimerie impériale, 1868.
- Dizionario Biografico degli Autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 1956-1957.
- DMF : *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. [En ligne] URL : <http://www.atilf.fr/dmf>. Consulté le 30 mars 2020.
- DE FRESNE, Charles, sieur du Cange et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort, L. Favre, 1883-1887 [En ligne] URL : <http://ducange.enc.sorbonne.fr/> Consulté le 1^{er} avril 2019.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin français*, Paris, Hachette, 1934.
- GINGRAS, Francis, *Miroir du français. Éléments pour une histoire culturelle de la langue française*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2014.
- HASENOHR, Geneviève et Zink, Michel (dir.), *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, édition revue et mise à jour, Paris, Fayard, coll. « Le Livre de poche-La Pochotèque-Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992.
- HÉCART, Gabriel-Antoine-Joseph (éd.), *Dictionnaire rouchi-français*, Valenciennes, Lemaitre, 1834.
- MORAWSKI, Joseph (éd.), *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Édouard Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925.
- POIRION, Daniel (dir.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters VIII/1, La littérature française des XIV^e et XV^e siècles*, Heidelberg, Karl Winter, 1980.
- TOBLER, Adolf et LOMMATZSCH, Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, Steiner, 11 t., 1925-2002.
- WESTRIN, Theodor (dir.) *Nordisk Familjebok, Konversationslexikon och realencyklopedi, 23 RETZIUS - RYSSLAND*, Stockholm, Nordisk familjeboks förlags, 1916.

ANNEXES

I. ANNEXE RECHERCHE

Annexe I : CONTENU DES COLLECTIONS ET INSCRIPTIONS ONOMASTIQUES

Inventaire systématique du contenu des manuscrits à collections autoriales, ainsi que de chaque inscription onomastique textuelle et/ou péri-textuelle dans chaque collection.

Remarques :

Cette annexe n'a pas pour prétention de se substituer aux catalogues ou aux éditions critiques des différents manuscrits et auteurs inventoriés. Elle demeure cependant gouvernée par un souci d'exactitude. Les catalogues et bases de données employés pour établir la liste du contenu des manuscrits sont indiqués pour chaque manuscrit.

Les titres de pièces surlignés en gras indiquent les œuvres contenant une inscription onomastique textuelle ou péri-textuelle.

Les encadrés indiquent une collection autoriale donnée. Dans le cas d'une collection autoriale discontinue, l'encadré désigne la section du manuscrit où les pièces de l'auteur sont agglomérées.

Dans le cas d'un manuscrit contenant deux collections autoriales, un type d'encadré différent a été choisi pour chaque collection.

Philippe de Thaon

Contenu du manuscrit Londres, BL, Cotton Nero A.V.¹

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none">1. <i>Comput</i> (fol. 1r-39r)2. Brefs textes latins sur le <i>Comput</i> (fol. 40v-41r)3. <i>Bestiaire</i> (fol. 41r-82v) |
|--|

Fol. 83r : changement d'unité codicologique

4. *Vita S. Thomae Cantuariensis* de Herebertus de Bosham (fol. 83r-118v)

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Londres, BL, Cotton Nero A.V.

Fol. 1r ; rubrique : *Ici cumence li compu[z]... Philippe.*

Fol. 1r ; Initiale 7 UR, « P » : « Philippes de Thaün » (*Comput*, éd. Short, v. 1-2).

Fol. 3r ; corps du texte : « Philippe de Thaün » (*Ibid.*, v. 204).

Fol. 41r ; *incipit* latin à l'encre noire : « *Bestiarius incipit quem Philippus Taonensis fecit in laude et memoria regine Anglie Aelidis. Est nomen vere quod recte cumvenit ex re. Hebraice dictum est. [Aelis] laus est Dei, et quia laus dicitur a Philippo laudetur.*² »

Fol. 41v ; Initiale 4 UR, « P » : « Philippe de Taün » (*Bestiaire*, éd. Morini, v. 1)

Nombre total d'inscriptions : 6

¹ Repris et adapté de la description accompagnant le facsimilé du manuscrit sur le site de la British Library [En ligne] URL : http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_nero_a_v_f001r Consulté le 5 avril 2020.

² Philippe de Thaon, *Bestiaire*, éd. par Luigina Morini, *op. cit.*, p. 127.

Angier

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 24766³

1. Portée musicale (fol. 1v)
2. *Veni creator* (fol. 2r)
3. *Oratio ad trinitatem* (fol. 2v)
4. Prière latine (fol. 2v)
5. *Introductio in librum sequentem* (fol. 3r)
6. Table franco-latine (fol. 3v-8r)
7. ***Dialogues de Grégoire le Grand* (fol. 9r-151r)**
8. ***Vie de Saint Grégoire* (fol. 153r-174r)**
9. Prière latine (fol. 174r)

Inscriptions auctoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 24766

Fol. 9r ; rubrique : *Incipit prefatio fratris A. in librum Dialogorum beati Gregorii*⁴

Fol. 32v ; indication de locuteur marginale à l'encre bleue : *Frater A.*

Fol. 32v ; rubrique et indication de locuteur à l'encre rouge : *Incipit quedam digressio ornatus metri excusatoria, transumpta ab hoc versu Horatii* : « *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci* ». *Frater A.*

Fol. 61r ; indication de locuteur marginale à l'encre rouge : *Frater A.*

Fol. 108r ; rubrique et indication marginale de locuteur à l'encre rouge : *Incipit prefatio in librum quartum Dialogorum. Frater A.*

Fol. 150v ; indication de locuteur marginale à l'encre rouge : *Frater A.*

Fol. 151r ; corps du texte : « Angier » (*Dialogues*, éd. Orengo, v. 20230)

Idem ; colophon à l'encre rouge : *Explicit opus manuum mearum quod complevi Ego, Frater A., subdiaconus Sancte Frideswide ...*

Fol. 153r ; rubrique : *Incipit proemium fratris A. in vitam beati Gregorii, doctoris magni*⁵

Nombre total d'inscriptions : 9

³ Titres repris de la description contenue dans *Les Dialogues de Grégoire le Grand traduits par Angier*, éd. par Renato Orengo, *op. cit.*, t. I.

⁴*Ibid.*, t. II, p. 28.

⁵ Paul Meyer, « La Vie de Saint Grégoire le Grand... », art. cit., p. 152.

Chrétien de Troyes

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 794⁶

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Erec et Enide</i> (fol. 1r-27r) 2. <i>Lancelot</i> (fol. 27r-54r) 3. <i>Cligès</i> (fol. 54r-79r) 4. <i>Le Chevalier au Lion</i> (fol. 79v-105r) |
|---|

Fol. 106r : Changement d'unité codicologique

5. *Athis et Profilas* (fol. 106r-182v)

Fol. 184r : Changement d'unité codicologique

6. *Le Roman de Troie* (fol. 184r-286r)
7. *Le Roman de Brut* (fol. 286r-342r)
8. *Les Empereurs de Rome* (fol. 342v-360v)
9. *Le Conte du Graal* (fol. 361r-394v)
10. *La Première Continuation du Conte du Graal* (fol. 394v-430v)
11. *La Deuxième Continuation du Conte du Graal (fragment)* (fol. 430v-433v)

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 794

Fol. 1r ; corps du texte : « Crestiens de Troies » (*Erec et Enide*, v. 9)

Idem ; corps du texte : « Crestiens » (*Ibid.*, v. 26)

Fol. 27r ; corps du texte : « Crestiens » (*Lancelot*, v. 25)

Fol. 54r ; corps du texte : « Crestiens » (*Ibid.*, v. 7105)

Idem ; corps du texte : « Crestiens » (*Ibid.*, v. 7107)

Idem ; corps du texte : « Crestiens » (*Cligès*, v. 43-44)

Fol. 79r ; corps du texte : « Crestien » (*Ibid.*, v. 6664)

Fol. 105r ; corps du texte : « Crestiens » (*Yvain*, v. 6815)

Fol. 361r ; corps du texte : « Crestiens » (*Conte du Graal*, v. 7)

Idem ; corps du texte : « Crestiens » (*Ibid.*, v. 62)

Nombre total d'inscriptions : 10

⁶ Repris de Kasja Meyer, *La copie Guiot...*, op. cit., p. 11.

Guillaume le Clerc de Normandie

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 19525⁷

1. *De S. Laurent* en vers (fol. 1r-8r)
2. *Adieux de Jésus Christ à Notre Dame* en vers (fol. 8r-12v)
3. *La vision S. Paul* en vers (fol. 12v-15r)
4. *De S^{te} Marie l'Egypcienne* en vers (fol. 15r-30v)
5. *De S. Alexis* en vers (fol. 26v-30v)
6. *De S. Johan l'évangéliste* en prose (fol. 31r-36r)
7. *De S. Johan Baptiste* en prose (fol. 36r-38v)
8. *De S. Barthélemy* en prose (fol. 38v-41r)
9. *De SS. Pierre et Paul* en prose (fol. 41r-43v)
10. *Du jugement de Dieu* en vers (fol. 43v-47r)
11. Sermon en vers sur le jugement de Dieu (fol. 47r-50v)
12. *Legende de Pilate* en prose (fol. 50v-61r)
13. *Du mépris du siècle* en vers (fol. 61v-66v)

Fol. 67r : changement de section paléographique

- | |
|---|
| <p>14. <i>Vie de Sainte Marie-Madeleine</i> en vers (fol. 67r-72v)</p> <p>15. <i>Enseignement sur le Pater Nostre</i> en prose (fol. 72v-82r)</p> <p>16. <i>De confession</i> en prose (fol. 82v-86v)</p> <p>17. <i>Les Joies Nostre Dame</i> en vers (fol. 86v-95v)</p> <p>18. <i>Le Besant Dieu</i> en vers (fol. 96r-125r)</p> <p>19. <i>Les Treis moz</i> en vers (fol. 125r-129r)</p> <p>20. <i>La Vie de Tobie</i> en vers (fol. 129r-141r)</p> |
|---|
21. *Vie de S^{te} Marguerite* en vers (fol. 141v-145r)
 22. *Li Romanz des romanx* en vers (fol. 145r-153r)
 23. 27. 4 sermons, en prose (fol. 153r-191r)
 28. *La Passion*, extraite de la *Bible* en vers d'Hermann de Valenciennes (fol. 191v-202v)⁸
 29. Chanson, avec musique notée (fol. 204r-204v)⁹

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 19525

Fol. 72v ; corps du texte : « Willi[alme] » (*Sainte Marie-Madeleine*, éd. Collet et Messerli, v. 706)

Fol. 95v ; corps du texte :

« Guill'[aume] » (*Joies*, éd. Reinsch, v. 1137)

Idem ; corps du texte : « Guill'[aume] » (*Ibid.*, v. 1158)

⁷À l'exception des poèmes de Guillaume, dont on donne le titre des éditions critiques, les intitulés des pièces, qui sont dénuées d'*incipit* et d'*explicit* qui leur fourniraient des titres, sont repris de Guillaume le Clerc de Normandie, *Le Besant*..., éd. par Ernst Martin, *op. cit.*, p. I-VII. L'éditeur relaie en fait les titres directement inscrits par Paulin Paris dans les marges des pièces.

⁸*Ibid.*, p. VII, décrit ce poème comme un cinquième sermon intitulé *De Lazare et des miracles de J. C. et de la passion*. Mais puisqu'il ne s'agit pas d'un sermon, mais d'un extrait du texte d'Hermann, on reprend ici l'intitulé choisi par Lucien Auvray et Henri Omont, *op. cit.*, p. 341.

⁹*Idem*

Fol. 96r : lettrine 3 UR, « G » : « Guillame, uns clers qui fu normanz » (*Besant Dieu*, éd. Ruelle, v. 79)

Idem ; corps du texte : « Guill'[aume] » (*Ibid.*, v. 117)

Fol. 97r ; corps du texte : « Guill'[aume] » (*Ibid.*, v. 153)

Fol. 99r : corps du texte : « Guill'[aume] » (*Ibid.*, v. 407)

Fol. 100r : corps du texte : « Guill'[aume] » (*Ibid.*, v. 548)

Fol. 127v : « Guill'ame » (*Treis moz*, éd. Reinsch, v. 287)

Nombre total d'inscriptions : 9

Pierre de Beauvais

Contenu du manuscrit Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521¹⁰

- | |
|---|
| 1. <i>Vie de Saint Eustache</i> en vers (fol. 1r-10r) |
| 2. <i>Vie de Saint Germer</i> en vers (fol. 10r-15r) |
| 3. <i>Vie de Saint Josse</i> en vers (fol. 15r-19r) |
| 4. <i>Vie de Sainte Marguerite</i> en vers (fol. 19r-21v) |
| 5. <i>Bestiaire</i> en prose (« version courte ») (fol. 22r-30v) |
| 6. <i>Livre de moralités</i> en prose (fol. 31r-37r) |
| 7. <i>Translation et miracles de saint Jacques</i> en prose (fol. 37r-42r) |
| 8. <i>Chronique du Pseudo-Turpin</i> en prose (43r-56r) |
| 9. <i>Rapport du patriarche de Jérusalem au pape Innocent III sur l'état des Sarrazins</i> en prose (fol. 56r-57v) <i>incomplet de la fin</i> |
| 10. <i>Suite de la Bible de Guiot de Provins</i> (fol. 58r-59v) <i>incomplet du début</i> |
| 11. <i>La Mappemonde</i> (fol. 59v-64v) <i>incomplet de la fin</i> |
| 12. <i>Diète du corps et de l'âme</i> (fol. 65r-65v) <i>incomplet du début</i> |
| 13. <i>L'œuvre quotidienne</i> (fol. 65v-66r) |
| 14. <i>Les trois séjours de l'homme</i> (fol. 66r-67r) |
| 15. <i>Des trois Maries</i> (fol. 67r-68r) |
| 16. <i>Enseignements (Doctrinal Sauvage)</i> (fol. 68r-69v) |
| 17. Paraphrase en vers du <i>Veni Creator</i> (fol. 69v-70r) |
| 18. <i>Olympiade</i> en prose (fol. 70r) |
19. *Généalogie des rois de France, jusqu'à saint Louis* en prose (fol. 70r-70v).

Fol. 70v : Changement d'unité codicologique

20. *La Conception (Nostre Dame)* (fol. 71r-93r)
21. *Prière* en vers (fol. 93r)
22. *Vie de sainte Catherine d'Alexandrie* (fol. 93v-108r)
23. *Vie de sainte Marie Madeleine* (fol. 108r-113v)
24. *Vie de sainte Marie l'Égyptienne* en prose (fol. 113v-120r)
25. « *Vie des Pères* » (fol. 121r-247v)
26. « *Bible en françois* » en prose par Roger d'Argenteuil (fol. 248r-272v)
27. Fragment d'une traduction en prose française du *Lucidaire* d'Honorius d'Autun (fol. 272v-281r)
28. *Roman des Sept sages* en prose (fol. 282r-311r)
29. Traduction en prose de l'*Hystoria Albigensis* de Pierre des Vaux-de-Cernai (fol. 312r-368v) *incomplet. Au fol. 312r, le texte a été annulé*
30. 31. Chansons notées en latin et en français (fol. 369r-390v)
32. *Complainte d'amour* en vers (fol. 381r-395r)
33. *Épître amoureuse* en prose (fol. 395r-396r)
34. *Salut d'amour* en vers, par Simon (fol. 396r-397r)
35. *La Chastelaine de Vergi* (fol. 398r-403v)
36. Fragment des *Miracles de Nostre Dame* en vers par Gautier de Coinci (fol. 404r-419v) *incomplet*

¹⁰ Les intitulés des pièces sont repris de Suzanne Solente, « Le grand recueil de La Clayette... », art. cit., p. 229-231 et 233-234. Les multiples chansons latines et françaises ont été comptabilisées comme une seule pièce, en accord avec la description du contenu fournie par l'auteur.

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521

Fol. 1r ; corps du texte : « Pierres » (*Saint Eustache*, v. 44)

Fol. 19r ; corps du texte : « Perron » (*Saint Josse*, v. 813)

Fol. 22r ; corps du texte : « Pierres » (*Bestiaire*, I, l. 6)

Fol. 42r ; corps du texte : « Pierres » (*Saint-Jacques, Épilogue*, l. 2)

Fol. 43r ; corps du texte : « Pierres » (*Pseudo-Turpin, Prol.*, l. 8)

Fol. 59v ; corps du texte : « Pierres » (*Mappemonde*, v. 6)

Idem : « Pierres » (*Ibid.*, v. 20)

Fol. 66v ; corps du texte : « Pierres » (*Trois séjours*, éd. Løseth, v. 106)

Fol. 67r ; initiale 10 UR, « P » : « Pierres qui fist de Charlemene » (*Des trois Marie*, v. 1)

Fol. 70r ; corps du texte : « Pierres » (*Olympiade, Prol.*, l. 5)

Nombre total d'inscriptions (lacunes exclues) : 10

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 834¹¹

Table des matières (fol. 3r-4v)

1. *Doctrinal le Sauvage* (fol. 6r-7v)
2. **La Dietez du corps et de l'ame** (fol. 7v-9r)
3. *L'Evre du jour* (fol. 9r-9v)
4. **Translation monseigneur saint Jaque** (fol. 10r-15r)
5. **L'Istoire Charlemainne** (fol. 15r-31r)
6. *Le livre de moralitez des philosophes* (fol. 31r-39r)
7. **Li Bestiaires (« version courte »)** (fol. 39r-48v)
8. *Le Testament mestre Jehan de Mehun* (fol. 49v-76v)
9. *Miserere* (fol. 78v-98v)
10. *Le chapitre de charité (Carité)* (fol. 98v-122v)
11. *Le Mireoers de la vie et de la mort* (fol. 122v-125r)
12. *La Devision de la nef du monde* (fol. 126r-128r)
13. *Des quinze Signes qui doivent venir avant la fin du monde* (fol. 128v-133r)
14. *La lettre que Prestre Jehan envoya à l'empereur Fedric de Contantinoble* en prose (fol. 133r-139r)
15. *Le Purgatoire que Nostre Seigneur Jhesu Crist monstra à saint Patrix* en prose (fol. 139v-140r)
16. *Les vertus de l'eau Salemonde* (fol. 139v-140r)

Incriptions autoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 834**Fol. 7v** ; Lettrine 6UR corps du texte, « P » : « Pierres » (*Diète*, v. 1)*Idem* ; corps du texte « Perron » : (*Ibid.*, v. 39).**Fol. 15r** ; corps du texte : « Pierres » (*Saint-Jacques, Épilogue*, l. 2)*Idem* ; corps du texte : « Pierres » (*Pseudo-Turpin, Prol.*, l. 8)**Fol. 39r** ; corps du texte : « Pi-erres » (*Bestiaire*, I, l. 6)**Nombre total d'inscriptions : 5**

¹¹ Les intitulés sont repris du *Catalogue des manuscrits français. Tome premier*, Bibliothèque Impériale, Paris, Firmin-Didot, 1868, p. 93. Le catalogue suit assez fidèlement les titres proposés par la table, à l'exception des textes du Reclus de Molliens, dont il corrige l'attribution à Jean de Meun par la table du manuscrit.

Rutebeuf

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 837¹²

1. *Chevalier au Barisel* (fol. 1r-6r)
2. *Châtelaine de Vergy* (fol. 6r-11r)
3. *Estormi* (fol. 11r-14r)
4. *Constant du Hamel* (fol. 14r-19r)
5. *Saint Pierre et le Jongleur* (fol. 19r-21r)
6. *La Bataille de Caresme et de Charnage* (fol. 21r-24r)
7. *Auberee* (fol. 24r-27r)
8. *Le Mantel mal taillé (Cort mantel)* (fol. 27r-31r)
9. *Dit des droits* (fol. 31r-33v)
10. *Lai du Conseil ou Lai des trois chevaliers* (fol. 33v-38r)
11. *Jugement d'amour* (fol. 38r-40r)
12. *Le Lai de l'ombre* (fol. 40r-44v)
13. *Lai de l'Oiselet* (fol. 45r-46v)
14. *Roman de Renart (Confession Renart)* (fol. 46v-49r)
15. *Sire Hain et Dame Anieuse* (fol. 49r-51r)
16. *Barat et Haimet* (fol. 51r-54r)
17. *Le Roman des Ailes* (fol. 54r-57r)
18. *Court de Paradis* (fol. 57r-59r)
19. *Congés de Jean Bodel* (fol. 59r-62v)
20. *Courtois d'Arras* (fol. 63r-66v)
21. *Boivin de Provins* (fol. 66v-68v)
22. *La Bourse pleine de Sens* (fol. 68v-70v)
23. *Vers de la Mort d'Hélinand de Froidmont* (70v-73v)
24. *Trois Aveugles de Compiègne* (fol. 73v-75r)
25. *Tournoiement des dames* (fol. 77r-78v)
26. *De Renart et de Piaudoue* (fol. 77r-78v)
27. *Dit de l'unicorne et du serpent* (fol. 78v-80v)
28. *Le Lai d'Aristote* (fol. 80v-83r)
29. *Le Songe d'Enfer* (fol. 83r-86r)
30. *Voie de Paradis* (fol. 86v-93r)
31. *Regrets Notre Dame* (fol. 93r-95v)
32. *Pyrame et Thisbé* (fol. 95v-99v) *incomplet de la fin*
33. *Lunaire que Salemons fist* (fol. 100r-104r) *incomplet du début*
34. *Prière : « De Dieu et de Nostre Dame »* (fol. 104r-107v)
35. *Narcisse* (fol. 107v-112r)
36. *Quinze signes du Jugement dernier* (fol. 112r-114r)
37. *Châtelaine de Saint Gilles* (fol. 114r-116r)
38. *Joulet* (fol. 116r-118r)
39. *Les Trois Dames qui trouverent l'Anel* (fol. 118r-119v)
40. *Oustillement au vilain* (fol. 119v-121r)
41. *De l'Amor que Dex a a homme* (fol. 121r-121v)
42. *Abecés par ekivoche* (fol. 125v-128r)
43. *Le Chevalier a la Robe vermeille* (fol. 128r-129v)
44. *Chastoiement des dames* (fol. 129v-135r)

¹² Les intitulés des pièces sont repris de la description du manuscrit du logiciel eCodex, sauf pour les titres des pièces de Rutebeuf, qui correspondent à ceux de emploués dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*

45. *La Bataille des VII arz* (fol. 135r-137v)
46. *Distiques de Caton* (fol. 137v) *incomplet de la fin*
47. *De Pierre de Broce* (fol. 138r-139r) *incomplet du début*
48. *Le Vilain Mire* (fol. 139r-141r)
49. *Dit de la Trinité* (fol. 141r-143v)
50. *Aloul* (fol. 143v-148v)
51. *Le Chevalier qui fist parler les Cons* (fol. 148v-149v) *incomplet de la fin*
52. *La Housse partie (Version I)* (fol. 150r-152r) *incomplet du début*
53. *Ordene de chevalerie* (fol. 152r-154v)
54. *Les Braies au Cordelier* (fol. 154v-156r)
55. *La Complainte douteuse* (fol. 156r-158v)
56. *Le Bouchier d'Abeville* (fol. 158v-161r)
57. *Salomon et Marcoul* (fol. 161v-163r)
58. *La Borgoise d'Orliens* (fol. 163r-164r)
59. *Proverbes au vilain* (fol. 164r-165v) *incomplet de la fin*
60. *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son mari* (fol. 166r-166v)
61. *Dan Denier* (fol. 166v-167r)
62. *Coquaigne* (fol. 167v-168r)
63. *De l'Asne et du chien* (fol. 168r-169r)
64. *Les Perdris* (fol. 169r-170r)
65. *Du Con qui fu fait a la Besche* (fol. 170r-170v)
66. *Abécédaire : A.B.C. Nostre-Dame* (fol. 170v-171v)
67. *Le Jugement des Cons* (fol. 171v-172v)
68. *La Patrenostre glosee* (fol. 172v-173r)
69. *Le Pardon du foutre* (fol. 173r-173v) *incomplet de la fin*
70. *Marie, mere de concorde* (fol. 174r-174r)
71. *Resveries* (fol. 174r-175r)
72. *Dit des Boulangers* (fol. 175r-175v)
73. *Dit de la Maille* (fol. 175v-176v)
74. *Le Provost a l'Aumuche* (fol. 176v-177r)
75. *La Patenostre du Vin* (fol. 177r-177v)
76. *Prière : O Intemerata en François* (fol. 177v-178r)
77. *La Damoisele qui sonjoit* (fol. 178r-178v)
78. *La Requeste d'Amours* (fol. 178v-179r)
79. *Les Neuf joies de Notre Dame* (fol. 179r-180r)
80. *De Larguece et de debonereté* (fol. 180r-181r)
81. *Les Ordres de Paris* (fol. 181r-181v)
82. *Des XXIII manieres de vilains* (fol. 182r) *incomplet du début*
83. *Salut d'Amors I* (fol. 182r-182v)
84. *Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (fol. 182v-183r)
85. *Le Prestre crucefié* (fol. 183r-183v)
86. *Débat du cul et du con* (fol. 183v-184r)
87. *Le Pescheor de Pont seur Saine* (fol. 184r-185r)
88. *Le Vallet aus douze Fames* (fol. 185r-186r)
89. *Priere de Nostre Dame (ABC de Plantefolie)* (fol. 186r-187r)
90. *Dit des sept Vices et des sept Vertus* (fol. 187r-188r)
91. *Cele qui fu foutue et desfoutue (Version I)* (fol. 188r-189r)
92. *Les quatre Sohais saint Martin* (fol. 189r-190r)
93. *Le Privilège aux Bretons* (fol. 190r-191v)
94. *La Prière de Théophilus* (fol. 191v-192v)
95. *Blâme des femmes* (fol. 192v-193r)
96. *Bien des fames* (fol. 192r-193v)

97. *Ave Maria (en octosyllabes)* (fol. 193r-194r)
98. *Li Escomeniemanz au lecheor* (fol. 194r-195r)
99. *Di du Cors* (fol. 195r-196r)
100. *Les trois Meschines* (fol. 196r-197r)
101. *Dit de la Dent* (fol. 197r-197v)
102. *Dit des Fevres* (fol. 197v-199r)
103. *Le Chevalier qui fist sa Fame confesse* (fol. 199r-200v)
104. *De Niceroles* (fol. 200v-201v)
105. *Évangile aux femmes* (fol. 201v-202r)
106. *La Poissance d'amors* (fol. 202r-203r)
107. *Vergier de Paradis* (fol. 203r-203v)
108. *Salut d'Amors II* (fol. 203v-204v)
109. *Dit de la Rose* (fol. 204v-206r)
110. *Le Credo au Ribaut* (fol. 206r-207r)
111. *D'Ézéchiél* (fol. 207r-208r)
112. *Les Vers du monde* (fol. 208r-209r)
113. *Berengier au lonc Cul* (fol. 209r-210v)
114. *Gombert et les deux Clers* (fol. 210v-211v)
115. *La Saineresse* (fol. 211v-212r)
116. *La vieille Truande* (fol. 212r-213r)
117. *Le Departement des livres* (fol. 213r-213v)
118. *Les Deux Bourdeurs ribauds (Gengle...)* (fol. 213v-214r)
119. *Les Deux Bourdeurs ribauds (Contregengle)* (fol. 214r-215r)
120. *Du Vit et de la coille* (fol. 215r-215v)
121. *La Nouvelle requeste d'amours* (fol. 215v-216r)
122. *Ave maria (en alexandrins)* (fol. 216r-217r)
123. *Des Vins d'Ouan* (fol. 217r-217v)
124. *Le Sort des dames* (fol. 217v-218r)
125. *Salut d'Amors III* (fol. 218r-218v)
126. *La Patrenostre a l'usier I* (fol. 218v-219v)
127. *La Roe de Fortune* (fol. 219v-220r)
128. *Paix aux Anglais* (fol. 220v-221r)
129. *Charte de la paix aux Anglais* (fol. 221r-221v)
130. *La Letanie en françois* (fol. 221v-222r)
131. *Prière : L'oroison de la letanie* (fol. 222v)
132. *Une Branche d'armes* (fol. 22v-223r)
133. *Dit : Un enseignement a preudomme* (fol. 223)
134. *De la Chinchefache* (fol. 223r-223v)
135. *Le Jugement de Salemon* (fol. 223v-224v)
136. *Dame Guile* (fol. 224v-225r)
137. *L'autre salut d'amours* (fol. 225r-225v)
138. *De l'apostoile* (fol. 225v-226v)
139. *La Paternostre en françois* (fol. 226v-227v)
140. *Estula* (fol. 227v-228v)
141. *Le Vilain qui conquist Paradis par Plait* (fol. 228v-229r)
142. *Brunain, la Vache au Prestre* (fol. 229r-229v)
143. *Le Prestre qui ot Mere a Force* (fol. 229v-230v)
144. *Le Fevre de Creil* (fol. 230v-231v)
145. *La Bataille des vins* (fol. 231v-232v)
146. *Les Moustiers de Paris* (fol. 232v-233r)
147. *La Male honte (version II)* (fol. 233r-233v)
148. *Le Despit au vilain* (fol. 233v-234r)

149. *Le Cuvier* (fol. 234r-234v)
150. *Le Prestre et les deus Ribaus* (fol. 235r-236r)
151. *La Coille noire* (fol. 236r-237r)
152. *Dit des Cornetes* (fol. 237r-237v)
153. *De Guersay* (fol. 237v-238v)
154. *Les trois Boçus* (fol. 238v-240r)
155. *Des Deux Amans* (fol. 240r-240v)
156. *Le Blastange des fames* (fol. 240v-241r)
157. *Du Con* (fol. 241r-241v)
158. *L'Enfant qui fu remis au Soleil* (fol. 241v-242r)
159. *Salut d'Enfer* (version ms. B) (fol. 242r-242v)
160. *Le Vilain de Bailluel* (fol. 242v-243r)
161. *Dit de la Goute en l'aine* (fol. 243r-243v)
162. *Le Dit de Gentillece* (fol. 243v-244v)
163. *De Pierre de la Broche* (fol. 244v-246r)
164. *Crieries de Patis* (fol. 246r-247r)
165. *La Patenostre d'amours* (fol. 247r-247v)
166. *Dit de Fortune* (fol. 247v-248v)
167. *Les deus Chevaus* (fol. 248v)
168. *Des Chevaliers, des clerks et des villans* (fol. 249v-250r)
169. 170. *Complainte d'amour III* (fol. 250r-250v)¹³
171. *Jeu de la Feuillée* (fol. 250v-251v)
172. *Le Loup et l'Oie* (fol. 251v-252r)
173. *De Honte et de Puterie* (fol. 252r-252v)
174. *Le Chastement des clers* (fol. 252v-253r)
175. *Requête d'amour : Req* (fol. 253r)
176. *Roman de Renart (Compagnie de Renard)* (fol. 253v)
177. *Complainte d'amour V* (fol. 253v-255v)
178. *Le Dit de Perece* (fol. 255r-256r)
179. *Le Faucon lanier* (fol. 256r)
180. *Salut d'Amors IV* (fol. 256r-256v)
181. *L'Arriereban d'Amours* (fol. 256v-257r)
182. *Mariage des sept arts et des sept vertus* (fol. 257-259r)
183. *De l'Eschacier* (fol. 259r-259v)
184. *Geus d'aventures* (fol. 259v-260v)
185. *Prière : Prière du sanc Jhesu Crist* (fol. 260v-261v)
186. *Bible au Seigneur de Berzé (recension)* (fol. 261v-265v)
187. *Les deus Changeors* (fol. 265v-267r)
188. *Complainte d'amour IV* (fol. 267r-268r) *incomplet du début*
189. *Denier et de la brebis* (fol. 268r-269r)
190. *Salut d'Amors V* (fol. 269r-271r)
191. 192. *Salut d'Amors VI* (fol. 271r-272r)¹⁴
193. *Prière : Priere de Nostre Dame* (fol. 272v-273v)
194. *Salut d'Amors VII* (fol. 273v-274r)
195. *La Patre-Nostre farsie* (fol. 274r)
196. *Complainte d'amour VII* (fol. 274r-275r)
197. *Li Confrere d'Amours* (fol. 275r-275v)
198. *Le Vilain au Buffet* (fol. 275v-277r)
199. *Le sot Chevalier* (fol. 277r-278v)

¹³ Cette pièce en deux parties est signalée par les descripteurs comme s'il s'agissait de deux œuvres.

¹⁴ *Idem*

200. *Dit des Taboueurs* (fol. 278v-279v)
 201. *Salut d'Amors VIII* (fol. 279v-280r)
 202. *De la Mort larguece* (fol. 280r-281v)
 203. *Le Credo* (fol. 281v-282v)
 204. *Le Dit des Marchands* (fol. 282v-283v)

- 205. *La Vie de Sainte Élyzabel* (fol. 283v-294v)**
206. *Le Miracle du Sacristain* (fol. 294v-298v)
 207. *Le Miracle de Théophile* (fol. 298v-302v)
208. *La Complainte d'Outremer* (fol. 302v-303v)
 209. *La Complainte de monseigneur Geoffroy de Sergines* (fol. 303v-304v)
 210. *La Griesche d'hiver* (fol. 304v-305r)
211. *La Griesche d'été* (fol. 305r-305v)
212. *La Dame qui fist trois fois le tour de l'Église* (fol. 305v-306v)
 213. *De Monseigneur Anseau de l'Isle* (fol. 306v-306v)
 214. *Le Dit des Jacobins* (fol. 306v-307r)
 215. *La Discorde des Jacobins et de l'Université* (fol. 307v-307v)
216. *Le Mariage Rutebeuf* (fol. 307v-308v)
217. *La Complainte Rutebeuf* (fol. 308v-309v)
218. *La Voie d'Humilité (La Voie de Paradis)* (fol. 309v-314r)
 219. *D'Hypocrisie (du Pharisien)* (fol. 314r-314v)
 220. *La Chanson des Ordres* (fol. 314v-315r)
221. *Le Dit du Pet au Vilain* (fol. 315r)
 222. *De Brichemer* (fol. 315v)
 223. *La Complainte de Guillaume de Saint-Amour* (fol. 315v-316v)
224. *La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne* (fol. 316v-323r)
225. *La Disputaison de Charlot et du barbier de Melun* (fol. 323r-323v)
 226. *Les Plaies du monde* (fol. 323v-324r)
 227. *Le Dit de Guillaume de Saint-Amour* (fol. 324r-325r)
 228. *Le Dit des Règles* (fol. 325r-325v)
 229. *La Complainte de Constantinople* (fol. 325r-326v)
230. *Le Dit du Mensonge (La Bataille des vices contre les vertus)* (fol. 326v-327v)
 231. *L'Ave Maria Rutebeuf* (fol. 328r-328v)
 232. *Renart le Bestourné* (fol. 328v-329v)
 233. *Le Dit de Frère Denise le Cordelier* (fol. 329v-331r)
 234. *L'État du monde* (fol. 331r-332r)
235. *La Repentance Rutebeuf* (fol. 332r-332v)

236. *La Crote* (fol. 332v-333r)
 237. *L'Esquiel* (fol. 333r-334r)
 238. *Le Doctrinal Sauvage* (fol. 334r-335v)
 239. *Chante Pleure* (fol. 335v-336v)
 240. *De Triacle et de venin* (fol. 336v-338r)
 241. *De la Fole et de la sage* (fol. 338r-339v)
 242. *Des Sis manières de fols* (fol. 339v-340v)
 243. *Regrets de la mort de saint Louis* (fol. 340v-341v)
 244. *De la Desputoison de la Sinagogue et de* (fol. 341v-342v)
 245. *Plait Renart de Dammartin contre Dairon* (fol. 342v-343r)
 246. *Dit d'Aventures* (fol. 343r-344r)
 247. *Gautier d'Aupais* (fol. 344r-348v)
 248. *Vair Palefroï* (fol. 248v-355r)
 249. *Complainte d'amour : Complainte d'amors* (fol. 355r-362v)

Inscriptions autoriales du manuscrit Paris, BnF fr. 837¹⁵

Fol. 283v ; rubrique : *Ci commencent li dit Rustebuef*

Fol. 289r ; corps du texte : « Rustebués » (*Élyzabel, FB*, v. 1053)

Fol. 294v ; corps du texte : « Rustebués » (*Ibid.*, v. 2155)

Idem ; corps du texte : « Rustebués » (*Ibid.*, v. 2156)

Idem ; lettrine 2 UR, « R » : « Rutebuef » (*Ibid.*, v. 2159)

Idem ; corps du texte : « Rustebués » (*Ibid.*, v. 2166)

Idem ; corps du texte : « Rustebués » (*Ibid.*, v. 2167)

Idem ; corps du texte : « Rustebués » (*Sacristain, FB*, v. 7)

Fol. 298v ; corps du texte : « Rustebuef » (*Ibid.*, v. 749)

Idem ; corps du texte : « Rustebués » (*Ibid.*, v. 750)

Idem ; corps du texte : « Rudebues » (*Ibid.*, v. 758)

Idem ; corps du texte : « Rustebués » (*Ibid.*, v. 759)

Fol. 303r ; corps du texte : « Rustebués » (*Complainte d'outremer, FB*, v. 99)

Fol. 305v ; corps du texte : « Rustebués » (*Griesche d'été, FB*, v. 99)

Fol. 306v ; corps du texte : « Rustebuef » (*Dame qui fit, FB*, v. 169)

Fol. 308r ; corps du texte : « Rustebuef » (*Mariage, FB*, v. 45)

Fol. 308v ; *explicit* : *Explicit le mariage Rustebuef*

Fol. 309v ; *explicit* : *Explicit la complainte Rustebuef*

Idem ; corps du texte : « Rustebuef » (*Voie, FB*, v. 18)

Idem ; corps du texte : « Rustebués » (*Ibid.*, v. 27)

Fol. 311r ; corps du texte : « Rustebués » (*Ibid.*, v. 307)

Fol. 312v ; corps du texte : « Rustebués » (*Ibid.*, v. 662)

Fol. 315r ; corps du texte : « Rustebués » (*Pet au vilain, FB*, v. 67)

Fol. 323r ; corps du texte : « Rustebuef » (*Marie l'Égyptienne, FB*, v. 1301)

Idem ; corps du texte : « Rustebuef » (*Ibid.*, v. 1306)

Fol. 323v ; corps du texte : « Rustebués » (*Dispute Charlot, FB*, XI, v. 81)

¹⁵ Étant donné que le *codex* a servi de manuscrit de base à l'édition d'Edmond Faral et Julia Bastin, les vers inscriptions autoriales renvoient à leur édition, signalée par les lettres « FB ».

Fol. 327r ; corps du texte : « Rustebués » (*Mensonge, FB*, v. 38)

Fol. 328v ; *explicit* : *Explicit l'Aue Maria Rustebuef*

Fol. 332v ; *explicit* : *Ci faut la mort Rustebuef / Expliciunt tuit li dit Rustebuef*

Nombre total d'inscriptions (*incipit* du XIV^e siècle exclus) : 29

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 1635¹⁶

1. *Les Ordres de Paris* (fol. 1r-2v)
2. *La Chanson des Ordres* (fol. 2r-2v)
3. ***La Repentance Rutebeuf* (fol. 2v-3r)**
4. ***Le Dit D'Aristote* (fol. 3r-3v)**
5. *Le Dit des Jacobins* (fol. 3v-4v)
6. ***Le Testament de l'Âne* (fol. 4v-5v)**
7. ***La Disputaison de Charlot et du barbier de Melun* (fol. 5v-6v)**
8. *Les Plaies du Monde* (fol. 6v-7r)
9. *Le Dit des Règles* (fol. 7v-8v)
10. ***La Complainte d'Outremer* (fol. 8v-10r)**
11. *La Disputaison du croisé et du décroisé* (fol. 10r-11v)
12. ***Le Dit du Mensonge (La Bataille des vices contre les vertus)* (fol. 11v-14v)**
13. *La Complainte de Constantinople* (fol. 13v-14v)
14. ***La Dame qui fit trois fois le tour de l'Église* (fol. 14v-15v)**
15. *De Monseigneur Anseau de l'Isle* (fol. 15v-16r)
16. *La Complainte du comte de Poitiers* (fol. 16r-17r)
17. *La Discorde des Jacobins et de l'Université* (fol. 17r-17v)
18. *La Complainte de Monseigneur Geoffroy de Sergines* (fol. 17v-19r)
19. ***La Leçon d'hypocrisie et d'humilité* (fol. 19r-21r)**
20. ***La Voie d'humilité (La Voie de Paradis)* (fol. 21r-27v)**
21. ***La Vie de Sainte Élyzabel* (fol. 27v-42r)**
22. *La Complainte du comte Eude de Nevers* (fol. 42r-43r)
23. *Le Dit des Propriétés de Notre Dame (Les neuf joies de Notre Dame)* (fol. 43r-44v)
24. *Le Dit des Ribauds de Grève* (fol. 44v)
25. ***La Pauvreté de Rutebeuf* (fol. 45r)**
26. *La Complainte de Sainte Église (La Vie du monde, rédaction I)* (fol. 45v-46v)
27. ***Le Mariage Rutebeuf* (fol. 47r-47v)**
28. ***La Complainte Rutebeuf* (fol. 48r-49r)**
29. *D'Hypocrisie (du Pharisien)* (fol. 49r-49v)
30. *Le Dit de Maître Guillaume de Saint-Amour* (fol. 49v-51r)
31. *Renart le Bestourné* (fol. 51r-52r)
32. *La Griesche d'hiver* (fol. 52r-53r)
33. ***La Griesche d'été* (fol. 53r-54r)**
34. ***La Nouvelle Complainte d'Outremer* (fol. 54r-56v)**
35. *La Voie de Tunis* (fol. 56v-58v)
36. *Le Dit de Pouille* (fol. 58v-59v)
37. *La Chanson de Pouille* (fol. 59v)
38. *Le Dit de Frère Denise le Cordelier* (fol. 60r-62r)
39. ***Charlot le Juif qui chia dans la peau du lièvre* (fol. 62r-63r)**
40. ***Le Dit du Pet au Vilain* (fol. 63r-63v)**
41. *La Complainte de Maître Guillaume de Saint-Amour* (fol. 64r-64v)
42. *La Complainte du Roi de Navarre* (fol. 64v-65v)
43. ***Le Miracle du sacristain* (fol. 65v-71r)**
44. ***La Vie de Sainte Marie l'Égyptienne* (fol. 71r-80r)**
45. *Le Dit de l'herberie* (fol. 80r-82r)
46. *Un Dit de Notre Dame* (fol. 82r)

¹⁶ Les intitulés des pièces sont repris de la description du manuscrit du logiciel eCodex, sauf pour les titres des pièces de Rutebeuf, qui correspondent à ceux de emploués dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*

47. *La Paix de Rutebeuf* (fol. 82r-82v)

48. *Le Dit de l'Université de Paris* (fol. 82v-83r)

49. *De Brichemer* (fol. 83r)

50. *Le Miracle de Théophile* (fol. 83r-84v)

51. *Le Dit des Béguines* (fol. 84v)

Fol. 84v : fin de l'unité codicologique.

52. *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris (fol. 85r-181v)

***Inscriptions auctoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 1635*¹⁷**

Fol. 2v ; rubrique : *Ci coumence la repentance Rutebuef*

Fol. 3r ; corps du texte : « Rutebués » (*Aristote*, v. 6)

Fol. 5v ; corps du texte : « Rutebués » (*Testament de l'Âne*, v. 165)

Fol. 6r ; corps du texte : « Rutebués » (*Disputaison Charlot*, v. 81)

Fol. 9r ; corps du texte : « Rutebués » (*Complainte d'outremer*, v. 99)

Fol. 12r ; corps du texte : « Rutebuef » (*Mensonge*, v. 83)

Fol. 15v ; corps du texte : « Rutebués » (*Dame qui fit*, v. 169)

Fol. 19r ; corps du texte : « Rutebuef » (*Leçon d'hypocrisie*, v. 45)

Fol. 20r ; corps du texte : « Rutebuez » (*Idem*, v. 172)

Fol. 21v ; corps du texte : « Rutebués » (*Voie*, v. 18)

Idem : « Rutebuez » (*Ibid.*, v. 27)

Fol. 23v ; corps du texte : « Rutebuez » (*Ibid.*, v. 305)

Fol. 25v ; corps du texte : « Rutebuez » (*Ibid.*, v. 660)

Fol. 34v ; corps du texte : « Rutebuez » (*Élyzabel*, v. 975)

Fol. 41v ; corps du texte : « Rutebuez » (*Ibid.*, v. 1993)

Idem ; corps du texte : « Rutebuez » (*Ibid.*, v. 1994)

Idem ; lettrine 2 UR : « Rutebuez » (*Ibid.*, v. 1997)

Idem ; corps du texte : « Rutebuez » (*Ibid.*, v. 2004)

Idem ; corps du texte : « Rutebués » (*Ibid.*, v. 2005)

Fol. 44v ; rubrique : *C'est de la pouretez [Rute]buef* (gratté)

¹⁷ Les renvois aux numéros de vers correspondent ici à ceux de l'édition de Michel Zink, qui se base sur le BnF fr. 1635. Voir Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*

Fol. 47r ; rubrique : *Ci encomence li mariages Rutebuef*

Idem ; corps du texte : « Rutebuez » (*Mariage*, v. 45)

Fol. 47v ; rubrique : *Ci encomence la complainte Rutebuef de son oeul*

Fol. 53v ; corps du texte : « Rutebués » (*Griesche d'été*, v. 99)

Fol. 56v ; corps du texte : « Rutebués » (*Nouvelle Complainte*, v. 366)

Fol. 63r ; corps du texte : « Rutebuez » (*Charlot qui chia*, v. 131)

Fol. 63v ; corps du texte : « Rutebuez » (*Pet au vilain*, v. 67)

Fol. 65v ; corps du texte : « Rutebuez » (*Sacristain*, v. 7)

Fol. 71r ; corps du texte : « Rutebuef » (*Ibid.*, v. 749)

Idem ; corps du texte : « Rutebuez » (*Ibid.*, v. 750)

Idem ; corps du texte : « Rutebuez » (*Ibid.*, v. 758)

Idem ; corps du texte : « Rudebuez » (*sic*) (*Ibid.*, v. 759)

Fol. 80r ; corps du texte : « Rutebuef » (*Marie l'Égyptienne*, v. 1301)

Idem ; corps du texte : « Rutebuef » (*Ibid.*, v. 1306)

Fol. 82r ; rubrique : *C'est la paiz de Rutebuef*

Nombre total d'inscriptions : 35

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 1593¹⁸

Table des matières du XV^e siècle (fol. 1r-1v)

Fol. 2r : Changement d'unité codicologique

1. *Renart le Nouvel* (fol. 2r-58r)

Fol. 59r : Changement d'unité codicologique

2. *Complainte de monseigneur Geoffroy de Sergines* (fol. 59r-60r)
3. ***Complainte d'Outremer* (fol. 60r-61r)**
4. *C'est de Notre Dame* (fol. 61r)
5. *La Griesche d'hiver* (fol. 61r-61v)
6. ***La Griesche d'été* (fol. 62r-62v)**
7. ***La Dame qui fit trois fois le tour de l'Église* (fol. 62v-63v)**
8. *Le Dit des Cordeliers* (fol. 63v-65r)
9. *Le Dit des Jacobins* (fol. 65r-65v)
10. *La Discorde des Jacobins et de l'Université* (fol. 65v-66r)
11. *De Monseigneur Anseau de l'Isle* (fol. 66r)
12. *Les Ordres de Paris* (fol. 66v-67r)
13. *La Chanson des Ordres* (fol. 67r-67v)
14. *Le Dit de Guillaume de Saint-Amour* (fol. 67v-68v)
15. ***La Leçon d'Hypocrisie et d'humilité* (fol. 68v-70v)**
16. *D'Hypocrisie (du Pharisien)* (fol. 70v-71r)
17. *Le Dit des Béguines* (fol. 71r)
18. *La Complainte de Guillaume de Saint-Amour* (fol. 71v-72v)
19. ***Le Pet au Vilain* (fol. 72v-73r)**
20. *De Brichemer* (fol. 73r-73r)
21. *Les Plaies du monde* (fol. 73r-74r)
22. *Un Dit de Notre Dame* (fol. 74r-74v)

Fol. 75r : Changement d'unité codicologique

23. *Les Fables de Marie de France* (fol. 75r-100r)

Fol. 100r : Changement d'unité codicologique

- Fables de Marie de France* (fin) (fol. 100r)
24. *Évangile aux femmes* (fol. 100r-101v)
 25. *Renart le Bestorné* (fol. 102r-103r)

Fol. 104r : Changement d'unité codicologique

26. *De Sainte Église* (fol. 104r-104v)
27. ***La paix de Rutebeuf* (fol. 104v-105r)**
28. *Vers de la Mort d'Hélinand de Froidmont* (fol. 105r-108r)
29. *Les trois Aveugles de Compiègne* (fol. 108r-110r)
30. *Contenance des fames* (fol. 110r-111r)
31. *Dit d'Amours* (fol. 111r)

Fol. 112r : Changement d'unité codicologique

¹⁸ Les intitulés des pièces sont repris de la description du manuscrit du logiciel eCodex, sauf pour les titres des pièces de Rutebeuf, qui correspondent à ceux de emploués dans Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*

32. *Dit des droits* (fol. 112r-114v)
33. *Mantel mal taillé (Cort mantel)* (fol. 114v-118v)
34. *Songe d'Enfer* (fol. 119r-121v)
35. *Le Vilain au Buffèt* (fol. 121v-123r)
36. *La Bataille de Caresme et de Charnage* (fol. 123v-125v)
37. *Floire et Blancheflor* (fol. 126r-127v)
38. *La Bourse pleine de sens* (fol. 127v-130r)
39. *Le Sacristain* (version III) (fol. 130r-134r)
- 40. *Le Mariage Rutebeuf* (fol. 134r-135r)**
- 41. *La Complainte Rutebeuf* (fol. 135r-136r)**
42. *Lai du Conseil ou Lai des trois chevaliers* (fol. 136r-141r)
43. *Le Chastie-Musart* (fol. 141r-143v)

Fol. 144r : Changement d'unité codicologique

44. *Le Contenz du monde* (fol. 144r-148v)
45. *Por chatoier les orguilloz* (fol. 148v-149v)
46. *Les Trois dames qui troverent un vit* (fol. 149v-150v)
47. *Coquaigne* (fol. 150v-151v)
48. *Le Maignien qui foti la Dame* (fol. 151v)

Fol. 152r : Changement d'unité codicologique

49. *Le Chevalier a la Robe vermeille* (fol. 152r-153v)
50. *Le povre Mercier* (fol. 153v-155r)
51. *Cele qui fu foutue et desfoutue (version I)* (fol. 155r-156r)
52. *Blâme des femmes* (fol. 156r-156v)
53. *Le Lai d'Aristote* (fol. 157r-159v)

Fol. 160r : Changement d'unité codicologique

54. *Le Lai de l'Ombre* (fol. 160r-165v)
55. *Le Conte du Bachelier* (fol. 165v-168r)
56. *Chace dou cerf* (fol. 168r-171v)
57. *Le Bien des fames* (fol. 171v-172r)
58. *Lai de l'Oiselet* (fol. 172r-174r)
59. *Le Prestre qui abevete* (fol. 174r-174v)
60. *Le Jugement de Salemon* (fol. 174-175v)

Fol. 176r : Changement d'unité codicologique

61. 4 derniers vers d'un poème (fol. 176v)
62. *La Dame escoillee* (fol. 176v-180v)
63. *La Crote* (fol. 180v)
64. *Le Loup et l'Oie* (fol. 180v-181r)
65. *Arts d'amors* (fol. 181r-184r)
66. *La Coille noire* (fol. 184r-185r)
67. *Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (fol. 185r-185v)
68. *Cele qui se fist foutre sur la Fosse de son mari* (fol. 185v-186v)
69. *Le Vallet aus douze Fames* (fol. 186v-187r)
70. *La Pucele qui voloit voler* (fol. 187r-188r)
71. *Le Pardon du foutre* (fol. 188r-188v)

Fol. 189r : Changement d'unité codicologique

- 72. *Le Tournoiement Antéchrist* (fol. 189r-210v)
- 73. *L'Anel qui faisoit les Vis grans et roides* (fol. 210v-211r)
- 74. *Gauteron et Marion* (fol. 211r)
- 75. *Le Chevalier qui fist parler les Cons* (fol. 211r-215r)
- 76. *Oustillement au vilain* (fol. 215r-216v)
- 77. *Auberee* (fol. 216v-220v)

Inscriptions auctoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 1593¹⁹

Fol. 1r ; table du XV^e siècle : *La prière Rutebeuf*

Fol. 1v ; table du XV^e siècle : *Le mariage Rutebeuf*

Idem ; table du XV^e siècle : *La complainte Rutebeuf*

Fol. 60v ; corps du texte : « Rutebués » (*Complainte d'outremer*, v. 99)

Fol. 62v ; corps du texte : « Rutebués » (*Griesche d'été*, v. 99)

Fol. 63v ; corps du texte : « Rutebuef » (*Dame qui fit*, v. 169)

Fol. 68v ; corps du texte : « Rutebuef » (*Leçon d'hypocrisie*, v. 45) En outre, le nom du poète a été souligné à l'encre, potentiellement par Claude Fauchet.

Fol. 69v ; corps du texte : « Rutebués » (*Idem*, v. 172)

Fol. 73r ; corps du texte : « Rutebuef » (*Pet au vilain*, v. 67)

Fol. 104v ; rubrique : *La priere Rutebuef*

Fol. 105r ; *explicit* : *Explicit la priere Rutebuef*

Fol. 134r ; rubrique : *Le mariage Rutebuef*

Fol. 135r ; *explicit* : *Explicit le mariage Rutebuef*

Idem ; rubrique : *La complainte Rutebuef*

Fol. 136r ; *explicit* : *Explicit la complainte Rutebuef*

Nombre total d'inscriptions (collection auctoriale du XIII^e siècle) : 8

Nombre total d'inscriptions (constitution XV^e siècle) : 15

¹⁹ Les renvois aux numéros de vers correspondent ici à ceux de l'édition de Michel Zink. Voir Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, *op. cit.*

Adenet le Roi – Baudouin de Condé

Contenu du manuscrit Paris, Arsenal 3142²⁰

- | |
|---|
| 1. Cleomadés (fol. 1r-72r) |
| 2. Enfances Ogier (fol. 73r-119v) |
| 3. <i>Berte aus grans piés</i> (fol. 120v-140v) |
4. *Moralités des philosophes* d'Alard de Cambrai (fol. 141r-166r)
 5. Paraphrase rimée du *Livre de Job* (fol. 166r-178v) *Interpolation du XIV^e siècle*
- | |
|---|
| 6. <i>Buevon de Conmarchis</i> (fol. 179r-201v) <i>texte inachevé</i> |
|---|
7. *Miserere* du Reclus de Molliens (fol. 203r-216v)
 8. *Carité* du Reclus de Molliens (fol. 216v-226v)
 9. *Congés* de Jean Bodel (fol. 227r-229r)
 10. *Chanson des Saisnes* de Jean Bodel (fol. 229r-253v) *texte incomplet de la fin*
 11. *Fables* de Marie de France (fol. 256r-273r)
 12. *Proverbes au Vilain* (fol. 273r-278v)
 13. *Por quoi Diex fist le monde et toutes les creatures qui dedens sont* (extrait de l'*Image du Monde* en vers, de Gossuin de Metz) (fol. 280r-281v)
 14. *Des .iiij. sereurs* (fol. 281v-284v)
 15. *Moralités seur ces .vj. vers* (fol. 284v-285r)
 16. *Ave maris stella en françois* (fol. 285r-286r)
 17. *D'Avarice* (fol. 286r)
 18. *Prieres Nostre Dame* (fol. 286v)
 19. *Salus de Nostre Dame en françois* (fol. 287r-287v)
 20. *Pater Nostre en françois* (287v-291v)
 21. *L'A.B.C Plantefolie* (fol. 291v-292r)
 22. *Li Mariages des filles au diable* (fol. 292r-293r)
 23. *Dis de la vingne que Jehans de Douai fist* (fol. 293r-296r)
 24. *Les IX joies Nostre Dame* (fol. 296r-296v)
 25. *Une priere de Nostre Dame* (fol. 296v-297v)
 26. *La Bible Nostre Dame en françois* (fol. 297v-299v)
 27. *Salus de Nostre Dame* (fol. 299v-300r)
 28. *Priere Theophilus* (fol. 300r-300v)
- | |
|--|
| 29. L'Ave Maria (fol. 300v-301r) |
| 30. <i>Le Conte d'Envie</i> (fol. 301r-302r) |
| 31. <i>Le Conte du Bachelier</i> (fol. 302r-303v) |
| 32. <i>Le Conte du Gardecorps</i> (fol. 304r-305r) |
| 33. Le Conte du Manteau (fol. 305r-306v) |
| 34. <i>Le Conte du Preudome</i> (fol. 306v-307r) |

²⁰ Les titres des œuvres d'Adenet le roi et de Baudouin de Condé sont ceux choisis par leurs éditeurs respectifs, Albert Henry et Auguste Scheler. Les intitulés des autres pièces sont ceux employés par Wagih Azzam et Olivier Collet dans leur description du manuscrit ; « Le manuscrit 3142... », art. cit., p. 229-236. Comme il a été établi que les sous-unités codicologiques n'étaient pas un indice de facticité du recueil, elles ne sont pas rendues dans le tableau synthétique (à l'exception de l'interpolation contenant la paraphrase de Job, qui est signalée).

- 35. *Le Conte de Gentillesse* (fol. 307r-307v)
- 36. *Le Conte du Dragon* (fol. 307v-309v)
- 37. ***Le Conte du Pel (La Voie de Tunis)* (fol. 309v-311r)**
- 38. *Un exemple de mort (Le dit du fût)* (fol. 311r)
- 39. *Le Dit de la Pomme* (fol. 311r)
- 40. *Le Dit des trois morts et des trois vifs* (fol. 311v-312r)
- 41. ***Le Conte du Pélican* (fol. 312r-313r)**
- 42. *Le Conte d'Amour* (fol. 313r-314v)
- 43. *Le Conte de la Rose* (fol. 314v-316r)
- 44. *Un exemple de mort (Les Vers de la chair)* (fol. 316r)
- 45. *Un exemple de mort (Du monde et des mondés)* (fol. 316v)
- 46. *Un exemple de mort (Un autre dit d'amour fine)* (fol. 316v)
- 47. ***Le Conte des Hérauts* (fol. 316v-319r)**
- 48. ***Le Conte de l'Avare (Du preux avaricieux)* (fol. 319r-320r)**
- 49. *Proverbes Seneke le philosophe en prose* (fol. 320r-321v)

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Paris, Arsenal 3142

Fol. 71v ; corps du texte : « li Rois Adenés » (*Cleomadés*, v. 18588)

Fol. 73r ; corps du texte : « Li Rois Adans » (*Ogier*, v. 24)

Idem ; corps du texte : « Roi Adam » (*Ibid.*, v. 28)

Idem ; corps du texte : « Adans » (*Ibid.*, v. 39)

Fol. 119v ; corps du texte : « Li Rois Adans » (*Ibid.*, v. 8200)

Fol. 300v ; rubrique : *Ci commencent li dit Bauduin de Conde*

Fol. 306r ; corps du texte : « Baudouin de Condé » (*Manteau*, v. 338)

Fol. 310v ; corps du texte : « Baudouins de Condé » (*Pel*, v. 363)

Fol. 311r ; corps du texte : « Baudouins de Condé » (*Ibid.*, v. 412)

Fol. 313r ; corps du texte : « Baudouins de Condé » (*Pélican*, v. 315)

Fol. 317r ; corps du texte : « Baudouins de Condé » (*Hérauts*, v. 172)

Fol. 319v ; corps du texte : « Bauduins de Condé » (*Avare*, v. 195)

Nombre total d'inscriptions (Adenet) : 5

Nombre total d'inscriptions (Baudouin) : 7

Rutebeuf – Baudouin de Condé

Contenu des manuscrits Bruxelles, KBR 9400 et 9411-26²¹

a. KBR 9400

1. *Li traities des viertus comment on aprent bien a morir* (fol. 1r-9r)
2. *Coument on espont le pater nostre* (fol. 9r-15r)
3. *Des .vii. dons dou s(aint) esperit* (fol. 15r-67v)¹³
4. *De la bieste a .vii. chies ki senefie les .vii. pecies morteus* (fol. 67v-79v)
5. *Li xii. preu que li sacremens fait a la bonne ame* (fol. 79v-82r)
6. *Lorisons de la sai(n)te ame* (fol. 82r-86r)
7. *La confessions en franchois* (fol. 86r-86v)
8. *Li patre nostre en franchois (et) li sermons desus* (fol. 86v-88v)
9. *Li contenance con doit faire au moustier quant on cante lamesse* (fol. 89r-90r)
10. *Talens mestoit pris que jou racontaisse des philosophes* (fol. 90v-102v)
11. *Li regrant nostre dame kelle fist a le crois piteusement* (fol. 102v-106r)

b. KBR 9411-26

Table des matières du XIX^e siècle (fol. 1r)

1. *La Roue de Fortune* (fol. 2r-2v)
2. *Le Vergier de Paradis* (fol. 3v-9r)
3. *Bible au seigneur de Berzé* (fol. 9r-17v)
4. *La Voie de Paradis* de Mikiel (fol. 17v-19r)
5. *Le Dit du cors* (fol. 17v-19r)
6. *Le Dit de l'Unicorne et du serpent* (fol. 19r-21r)
7. *Les Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont (fol. 21r-26v)
8. *La Disputaison du croisé et du décroisé* (fol. 25r-26v)
9. ***La Voie d'humilité (La Voie de Paradis)*** (fol. 26v-32v)
10. *Le Dit des mesdisans* de Maître Jehan (fol. 32v-33v)
11. ***La Nouvelle Complainte d'Outremer*** (fol. 33v-36r)
12. ***La Complainte d'Outremer*** (fol. 36r-37r)
13. *La Repentance Rutebeuf* (fol. 37r-37v)
14. *Miserere* (fol. 37v-58r)
15. *Carité* (fol. 58v-76v)
16. *De triacle et de venin* (fol. 76v-79v)
17. *Le Cantepleure* (fol. 79v-83r)
18. *Dit des sept vices et des sept vertus* (fol. 83r-84v)
19. *Dit de l'âme et du corps* (fol. 84v-91r)
20. *Congés* de Jean Bodel (fol. 91r-94r)
21. *Doctrinal Sauvage* (fol. 94r-98r)
22. *La prière Théophilus* (fol. 98r-103v)
23. *Dit de Notre Dame* (103v-104r)
24. *Dit de l'âme* (fol. 104r-105r)
25. *Distiques de Caton* d'Adam de Suel (fol. 105r-111r)
26. ***Le Conte du Pel (La Voie de Tunis)*** (fol. 111r-114r)
27. *Le Conte du Gardecorps* (fol. 114r-116r)
28. ***Le Conte du Pélican*** (fol. 116r-118r)
29. *Le Conte du Bachelier* (fol. 118r-120v)

²¹ À l'exception des collections de Rutebeuf et de Baudouin de Condé, les intitulés et des pièces sont repris de Christiane Van den Bergen-Pantens, « ms. 9400 », *loc. cit.*, et Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.* La division des textes est également celle proposée par les descriptrices.

- | |
|--|
| 30. <i>Le Conte du Dragon</i> (fol. 120v-123v) |
| 31. Le Conte du Manteau (fol. 123v-125v) |
| 32. <i>Le Conte du Preudome</i> (fol. 125v-127r) |
| 33. <i>Le Conte d'Envie</i> (fol. 127r-129r) |
| 34. <i>Le Conte d'Amour</i> (fol. 129r-131r) |
| 35. <i>Le Conte de la Rose</i> (fol. 131r-133v) |
| 36. <i>Un exemple de mort (Vers de la chair, Du monde et des mondés, Dit du fût, Un autre dit d'amour fine)</i> (fol. 133v-134v) |
| 37. Le Conte des Hérauts (fol. 134v-138v) |
| 38. <i>Le Conte de Gentillesse</i> (fol. 138v-139v) |
| 39. <i>Le Dit de la Pomme</i> (fol. 139v) |
| 40. <i>L'Ave Maria</i> (fol. 139v-140r) |
| 41. Le Conte de l'Avare (Du preux avaricieux) (fol. 140r-141v) |

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Bruxelles, KBR 09411-26²²

Fol. 26v ; rubrique : *Se comm(en)ce li songes ke Rutebués fist de le uoie de paradis*²³
(fol. 26v-32v) « Rutebués »²⁴ (*Voie*, v. 18)

Idem : « Rutebués »²⁵ (*Ibid.*, v. 27)

Idem « Rustebués »²⁶ (*Ibid.*, v. 305)

Idem « Rutebués »²⁷ (*Ibid.*, v. 660)

Fol. 32v ; *explicit* : *Explicit dou songe Rutebués de le uoie de paradis*²⁸

Fol. 36r ; corps du texte : « Rustebués »²⁹ (*Nouvelle Complainte*, v. 366)
(fol. 36r-37r) « Rustebués »³⁰ (*Complainte d'outremer*, v. 99)

(fol. 111r-114r) « Bauduins de Condé » (*Pel*, v. 363)

Idem ; « Bauduins de Condé » (*Ibid.*, v. 412)

(fol. 116r-118r) « Bauduins de Condé » (*Pélican*, v. 315)

²² Les manuscrits n'ont pu être consultés directement. La présentation du tableau des inscriptions onomastiques est par conséquent sensiblement différente de celle adoptée jusqu'à présent. Elle repose sur les éditions critiques et les descriptions qui signalent les variantes graphiques, mais pas nécessairement les emplacements exacts des occurrences du nom de l'auteur. La localisation des inscriptions ne correspond donc pas à l'emplacement du folio, mais à celui des poèmes dans leur totalité, sauf lorsque les descriptions plus précises ou l'accès à des facsimilés partiels permettent de situer une inscription plus précisément. La graphie des inscriptions autoriales de Baudouin de Condé correspond à celle de l'édition d'Auguste Scheler.

²³ Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 135. Rubrique reproduite en facsimilé dans Dominique Vanwijnsberghe, « *De fin or et d'azur* », *op. cit.*, p. 343, fig. 24.

²⁴ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 342. L'édition de Michel Zink ne précise jamais les variantes dans la graphie du nom de Rutebeuf.

²⁵ *Ibid.*, p. 342.

²⁶ Graphie reprise d'*Ibid.*, p. 351, qui correspond au v. 307 de cette édition.

²⁷ Variante de graphie précisée dans *Ibid.*, p. 351. Il s'agit du v. 662 de cette édition du poème.

²⁸ Céline Van Hoorebeeck, « ms. 9411-26 », *loc. cit.*, p. 135.

²⁹ La localisation exacte de cette inscription autoriale est donnée dans *Ibid.*, p. 135. Voir aussi Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 509 et Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, p. 996.

³⁰ Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Edmond Faral et Julia Bastin, *op. cit.*, t. I, p. 447.

(fol. 123v-125v) « Bauduins de Condé » (*Manteau*, v. 338)
(fol. 134v-138v) « Bauduins de Condé » (*Hérauts*, v. 172)
(fol. 140r-141v) « Bauduins de Condé » (*Avare*, v. 195)

Nombre total d'inscriptions (Rutebeuf) : 8

Nombre total d'inscriptions (Baudouin) : 6

Baudouin de Condé – Jacques de Baisieux

Contenu supposé du manuscrit Turin, BU, L.V.32³¹

1. *Tournoiement Antéchrist* (fol. 2r-23r)
 2. *Les Quinze joies de Notre Dame* (fol. 23r-25v)
 3. *Apostrophe du Corps (Dit du Corps)* (fol. 25v-27r)
 4. *La Voie de Paradis* de Rutebeuf (fol. 27r-32v)
 5. *Vergier de Paradis* (fol. 32v-33v)
 6. *Songe d'Enfer* (fol. 33v-37v)
 7. *Voie de Paradis* (fol. 37v-46r)
 8. *La Roe de Fortune* (fol. 46r-46v)
 9. *Congés de Jean Bodel* (fol. 46v-49v)
 10. *Desputeisun del cors e de l'arme* (fol. 49v-56r)
 11. *Dit des sept Vices et des sept Vertus* (fol. 56r-57v)
 12. *Dit des Médisants* (fol. 57v-58v)
 13. *Chante Pleure* (fol. 58v-62r)
 14. *Le Doctrinal Sauvage* (fol. 62r-65r)
 15. *Du triacle et du venin* (fol. 65r-68r)
 16. *Priere Theophilus* (fol. 68r-73v)
17. ***Le Conte du Manteau* (fol. 73v-76r)**
 18. *Le Dit du Gardecorps* (fol. 76r-78r)
 19. ***Le Conte du Pélican* (fol. 78r-80r)**
 20. *Le Conte du Dragon* (fol. 80r-82v)
 21. ***Le Conte du Pel (La Voie de Tunis)* (fol. 82v-85r)**
 22. *Le Conte du Bachelier* (fol. 85r-87v)
 23. *Le Conte du Preudome* (fol. 87v-89r)
 24. *Le Conte de la Rose* (v. 1-330) (fol. 89r-91r)
 25. *Un exemple de mort (Un autre dit d'amour fine)* (fol. 91r)
 26. ***Le Conte d'Envie* (fol. 91r-93r)**
 27. *Le Conte d'Amour* (fol. 93r-95v)
 28. *Le Conte de la Rose* (v. 331-399) (fol. 95v)
 29. *Le Conte de Gentillesse* (fol. 96r-96v)
30. *Regrets Notre Dame* (fol. 96v-99v)
31. ***Dis des trois chevaliers et del chainse* (fol. 99v-101v)**
 32. ***Dis de l'epee* (fol. 101v-103r)**
 33. ***Fiez d'amour* (fol. 103r-107r)**
 34. ***Dis sor les V lettres de Maria* (fol. 107r-108v)**
 35. ***Le Vescie a Prestre* (fol. 108r-110v)**
36. *Bien fait qui comence, et miex qui bien define* (fol. 110v-111r)
 37. *Neuf Joies de Nostre Dame* (fol. 111r-112v)

³¹ À l'exception des titres des poèmes de Baudouin de Condé et Jacques de Baisieux, qui suivent l'usage de leurs éditeurs respectifs, les titres des pièces sont ceux du logiciel eCodex. Comme dans le cas des manuscrits KBR 9400 et KBR 9411-26, les emplacements donnés pour les inscriptions auctoriales sont ceux des poèmes dans leur ensemble, sauf exception. Le texte des inscriptions auctoriales est également celui des éditions. Voir *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. par Auguste Scheler, *op. cit.*, t. I, et Patrick A. Thomas (éd.), *L'Œuvre de Jacques de Baisieux*, *op. cit.*

- 38. *Le Roman des Ailes* (fol. 112v-116v)
- 39. *La flurs de biaté fait savoir* (fol. 116v-122v)
- 40. *Li Prisons d'Amours* (fol. 122v-139v)
- 41. *Parabole des quatre filles de Dieu* (version 1, rédaction A) (fol. 139v-144v)
- 42. *Bible Guiot* (fol. 144v-160r)
- 43. *L'armure du chevalier* (fol. 160r-163v)
- 44. *Vilain n'en goust dist* (fol. 163v-167r)
- 45. *La Veuve* (fol. 167r-170v)
- 46. *Vers de la Mort d'Hélinand de Froidmont* (fol. 170v-174r)
- 47. *Bible au Seigneur de Berzé* (fol. 174r-179r)

Fol. 180r : changement de section

- 48. *Lai du Conseil ou Lai des trois chevaliers incomplet du début* (fol. 180r)
- 49. *Roman des Sept Sages (version en prose A)* (fol. 180r-195v)
- 50. *Faits des Tartares* (fol. 195v-203v)
- 51. *Vie de Mahomet* (fol. 203v) *incomplet de la fin*

Fol. 204r : changement de section

- 52. *Carité* (fol. 204r-220r)
- 53. *Chil qui ces vers fist et trova* (fol. 220r-227r)
- 54. *La Disputaison du croisé et du décroisé* (fol. 227r-228r)
- 55. *Dit de la vigne* (fol. 228r-232v)
- 56. *Pater* (fol. 232v) *incomplet de la fin*

Fol. 233r : changement de section

- 57. *Lai du Conseil ou Lai des trois chevaliers* (fol. 233r-234v) *incomplet de la fin*

Inscriptions autoriales supposées dans le manuscrit Turin, BU, L.V.32

(fol. 73v-76r) « Bauduins de Condé » (*Manteau*, v. 338)

(fol. 78r-80r) « Bauduins de Condé » (*Pélican*, v. 315)

(fol. 82v-85r) « Bauduins de Condé » (*Pel*, v. 363)

Idem : « Bauduins de Condé » (*Ibid.*, v. 412)

Fol. 91r ; rubrique : *Li dis del escagier, b. de condé*³²

(fol. 99v-101v) « Jakes de Basiu » (*Trois chevaliers*, v. 374)

(fol. 101v-103r) « Jakes de Basiu » (*Espee*, v. 208)

(fol. 103r-107r) « Jakes de Basiu » (*Fiez d'amours*, v. 1)

Idem : « Jakes » (*Ibid.*, v. 67)

Idem : « Jakes » (*Ibid.*, v. 170)

(fol. 107r-108v) « Jakes de Basiu » (*Les V lettres*, v. 235)

(fol. 107r-108v) « Jakes de Basiu » (*Vescie a prestre*, v. 317)³³

³² Auguste Scheler, *Notice et extraits...*, op. cit., p. 75.

Nombre total d'inscriptions (Baudouin) : 5

Nombre total d'inscriptions (Jacques) : 7

³³ La copie Mouchet donne « Basiw ». Patrick A. Thomas (éd.), *L'Œuvre de Jacques de Baisieux, op. cit.*, p. 112.

Baudouin et Jean de Condé

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 1446³⁴

1. *Résumé du Roman des Sept Sages et de ses continuations* (fol. 1r-3r)
2. *Continuation du Roman des Sept Sages* (fol. 3r-26v) *incomplet du début*
3. *Continuation du Roman des Sept Sages (Kanor)* (fol. 26v-70r)

Fol. 71v : Changement d'unité codicologique

4. *Roman du fils du roi Constant ou Pandragus* (fol. 70v-109r) *incomplet de la fin*
5. *Couronnement de Renart* (fol. 71r-88v)
6. *Fables de Marie de France* (fol. 88v-108v)
7. *Roman du fils du roi Constant ou Pandragus* (fol. 108v-111v)

Fol. 112r : Changement d'unité codicologique

8. *Roman du fils du roi Constant ou Pandragus* (fol. 112r)
9. *Roman du fils du roi Constant ou Pandragus* (fol. 122v-114v)

Fol. 115r : Changement d'unité codicologique

- 10. *Le Conte du Pélican* (fol. 115r-116v)**
- 11. *Le Conte des Hérauts* (fol. 122r-126r)**
12. *Le Conte de Gentillesse* (fol. 126r-127r)
13. *Le Dit de la Pomme* (fol. 127r-r)
14. *L'Ave Maria* (fol. 127r-127v)
- 15. *Le Conte de l'Avare (Du preux avaricieux)* (fol. 127v-129r)**
- 16. *Le Conte du Pel (La Voie de Tunis)* (fol. 129r-132r)**
17. *Le Conte du Gardecorps* (fol. 132r-134r)
18. *Le Conte du Bachelor* (fol. 134r-136v)
19. *Le Conte du Dragon* (fol. 136v-139r)
- 20. *Le Conte du Manteau* (fol. 139r-141v)**
21. *Le Conte du Preudome* (fol. 141v-142v)
22. *Le Conte d'Envie* (fol. 142v-144v)
23. *Le Dit des trois morts et des trois vifs* (fol. 144v-145v)
- 24. *La Voie de Paradis* (fol. 145v-150v)**

25. *Li dis de gentillesse* (fol. 151r-152r)
- 26. *Des .IIII. cornes d'orgueil (haus homes)* (fol. 152r-153r)**
27. *De l'omme qui avoit .III. amis* (fol. 153r-154r)
28. *Li dis dou vrai sage (vrai sens)* (fol. 154r-154v)
29. *Pour quels .II. choses on vit au siecle* (fol. 155r-155v)
- 30. *Li castois dou jouene gentil home* (fol. 155v-156r)**
31. *Li dis de la candeille* (fol. 156r-157r)
32. *Desour l'ave maria* (fol. 157r-157v)
33. *De .II. loiauz compaignons* (157v-158v)

³⁴ Les intitulés des pièces sont repris de la description du manuscrit du logiciel eCodex. Celui des œuvres de Baudouin de Condé est repris de *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. par Auguste Scheler, *op. cit.*, t. I. Le titre des pièces de Jean de Condé a été standardisé, on reprend les titres donnés par Ribard, *Un Ménestrel du XIV^e siècle, Jean de Condé, op. cit.*, plus exhaustif qu'Auguste Scheler dans son inventaire des pièces du ménestrel.

- 34. *De cointise* (fol. 158v-159r)
- 35. *Vier retrograde d'amours* (fol. 159r)
- 36. *Li fourmis* (fol. 159r-160r)
- 37. *Li dis de fortune* (fol. 160r-161r)
- 38. *Li dis de frankise* (fol. 161r-161v)**
- 39. *Li chiers amoureux* (fol. 161v-163v)**

Fol. 165r : changement de section paléographique – unité codicologique

- 40. *Des mahommés de grans seigneurs* (fol. 165r-166r)**
- 41. *Li dis des charneis amis qui se heent* (fol. 166r-166v)**
- 42. *Li lais de l'Ourse* (fol. 166v-167v)**
- 43. *Li confors d'amours* (fol. 167v-168r)
- 44. *De l'ipocrisie des jacobins* (fol. 168r-169v)
- 45. *Des vilains et des courtois* (fol. 169v-171r)
- 46. *Du clerc qui fu repus deriere l'escrin* (fol. 171r-172r)
- 47. *Pour coi on doit femmes hounourer* (172r-173r)**
- 48. *Li dis du pappillon* (fol. 173r-174r)
- 49. *De Monss. Engeran de marigini* (fol. 174r-176r)
- 50. *Li dis dou syngé* (fol. 176r-176v)**
- 51. *Des malvais usages dou siecle* (fol. 176v-177v)
- 52. *Li dis de portejoie* (fol. 177v-178r)**
- 53. *Li dis des .III. sages* (fol. 178r-178v)
- 54. *Li mariages de hardement et de largeche* (fol. 178v-180v)**
- 55. *Li dis dou saingler* (fol. 180v-181r)
- 56. *Dou los dou monde* (fol. 181r-182r)
- 57. *Li dis dou lyon* (fol. 182r-182v)**
- 58. *Li dis de l'aigle* (fol. 183r-183v)
- 59. *Dou villain despensier* (fol. 183v-184r)
- 60. *Li dis de biauté et de grasce* (fol. 184r-184v)**
- 61. *Li dis de la pelote* (fol. 184v-185v)
- 62. *Le messe des oisiaus et li ples des chanonesses et des grises nonnains* (fol. 185v-195v)**

Fol. 197r : changement de section paléographique – unité codicologique

- 64. *Li dis d'Entendement* (fol. 197r-206v)**
- 65. « *Je me suis longement teüs* » (fol. 206v-207v)
- 66. *Li dis des jacobins et des fremeneurs* (fol. 207v-210r)**

Fol. 210v : changement de section paléographique

- 67. Court poème copié d'une main de la fin du XIV^e siècle (fol. 210v)

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 14446

Fol. 116v ; corps du texte : « Baudouyns de Condé » (*Pélican*, v. 315)

Fol. 123v ; corps du texte : « Baudouins de Condé » (*Hérauts*, v. 172)

Fol. 128v ; corps du texte : « Baudouyns de Condé » (*Avare*, v. 195)

Fol. 131v ; corps du texte : « Baud[ui]ns de Condé » (*Pel*, v. 363)

Idem ; corps du texte : « Baudouyns de Condé » (*Ibid.*, v. 412)

Fol. 141r ; corps du texte : « Baudouyns de Condé » (*Manteau*, v. 338)

Fol. 145v ; rubrique : *Chi commence la voie de paradis que Bauduins de Condeit fist*

Fol. 153r ; corps du texte : Jehans de Condé (*Hauts hommes*, v. 195)

Fol. 156r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Castois*, v. 97)

Fol. 161r ; lettrine 5 UR, « J » : « Jehans de Condé » (*Frankise*, v. 1)

Fol. 165r ; rubrique : *Chi commencent li dit que jehans de co(n)dé a fais*

Fol. 166r : « Jehans de Conde » (*Mahommés*, v. 165)

Fol. 166v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Charneis amis*, v. 106)

Fol. 167v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Ourse*, v. 147)

Fol. 173r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Femmes hounourer*, v. 208)

Fol. 176v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Synge*, v. 89)

Fol. 178r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Portejoie*, v. 97)

Fol. 179r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Hardement et largeche*, v. 10) *Une main (médiévale ou moderne ?) a souligné le nom de l'auteur*

Fol. 182v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Lyon*, v. 101)

184v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Biauté et grasce*, v. 118)

Fol. 195r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Messe des oiseaux*, v. 1495)

Fol. 197r ; rubrique : *Jehans de Condé. Li dis d'entendement*

Fol. 206v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Entendement*, v. 1497)

Fol. 209v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Jacobins*, v. 313)

Nombre total d'inscriptions (Baudouin) : 7

Nombre total d'inscriptions (Jean) : 17

Contenu du manuscrit Paris, Arsenal 3524³⁵

1. **La Voie de Paradis (fol. 1r-7v)**
2. **Le Conte du Pélican (fol. 7v-10r)**
3. *Le Conte d'Amour* (fol. 10r-13r)
4. *Le Conte de la Rose* (fol. 13r-16v)
5. *Un exemple de mort (Les Vers de la Chair)* (fol. 16v-17r)
6. *Un exemple de mort (Des mondes et des mondés)* (fol. 17r)
7. *Un exemple de mort (Le dit du fût)* (fol. 17r-17v)
8. *Un exemple de mort (Un autre dit d'amour fine)* (fol. 17v-18r)
9. **Le Conte des Hérauts (fol. 18r-23v)**
10. *Le Conte de Gentillesse* (fol. 23v-24v)
11. *Dit de la Pomme* (fol. 24v)
12. *L'Ave Maria* (fol. 24v-25v)
13. **Le Conte de l'Avare (fol. 25v-27v)**
14. **Le Conte du Pel (La Voie de Tunis) (fol. 27v-31v)**
15. *Le Dit du Gardecorps* (fol. 31v-34r)
16. *Le Conte du Bachelier* (fol. 34r-37v)
17. *Le Conte du Dragon* (fol. 37v-41v)
18. **Le Conte du Manteau (fol. 41v-44v)**
19. *Le Conte du Preudome* (fol. 44v-46v)
20. *Le Conte d'Envie* (fol. 46v-49r)
21. *Le Dit des trois morts et des trois vifs* (fol. 49r-50v)

22. *Savez dont moult souvent ire ai* (fol. 50v)

23. **Le messe des oisiaus et li ples des chanonesses et des grises nonnains (fol. 51r-64r)**
24. **Li dis d'Entendement (fol. 64r-76v)**
25. *Li dis de gentillesse* (fol. 76v-78r)
26. **Des .III. cornes d'orgueil (haus homes) (fol. 78r-80r)**
27. *De l'omme qui avoit .III. amis* (fol. 80r-81r)
28. *Li dis dou vrai sage (vrai sens)* (fol. 81r-82v)
29. *Pour quels .II. choses on vit au siecle* (fol. 82v-83v)
30. **Li castois dou jouene gentil home (fol. 83v-84v)**
31. *Li dis de la candeille* (fol. 84v-85v)
32. *Desour l'ave maria* (85v-86v)
33. *De .II. loiauz compaignons* (fol. 86v-88r)
34. *De cointise* (fol. 88r-88v)
35. *Vier retrograde d'amours* (fol. 88v)
36. *Li fourmis* (fol. 88v-90r)
37. *Li dis de fortune* (fol. 90r-91v)
38. **Li dis de frankise (fol. 91v-92r)**
39. **Des mahommés de grans seigneurs (fol. 92r-93v)**
40. **Li dis des charneis amis qui se heent (fol. 93v-94v)**
41. **Li lais de l'Ourse (fol. 94v-96r)**
42. *Li confors d'amours* (fol. 96r-96v)

³⁵ Les intitulés des pièces sont repris de la description du manuscrit du logiciel eCodex. Celui des œuvres de Baudouin de Condé est repris de *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. par Auguste Scheler, *op. cit.*, t. I. Le titre des pièces de Jean de Condé a été standardisé, on reprend les titres donnés par Ribard, *Un Ménestrel du XIV^e siècle, Jean de Condé, op. cit.*, plus exhaustif qu'Auguste Scheler dans son inventaire des pièces du ménestrel.

43. *De l'ipocrisie des jacobins* (96v-98v)
44. *Des vilains et des courtois* (fol. 98v-100v)
45. *Du clerc qui fu repus deriere l'escrin* (fol. 100v-101v)
46. ***Pour coi on doit femmes hounorer* (fol. 101v-103v)**
47. *Li dis du pappillon* (fol. 103v-105r)
48. ***Li dis dou synges* (fol. 105r-106r)**
49. *Des malvais usages dou siecle* (fol. 106r-107r)
50. ***Li dis de portejoie* (fol. 107r-108r)**
51. *Li dis des .III. sages* (fol. 108r-109r)
52. ***Li mariages de hardement et de largeche* (fol. 109r-111r)**
53. *Li dis dou saingler* (fol. 111r-112r)
54. *Dou los dou monde* (fol. 112r-113v)
55. ***Li dis dou lyon* (fol. 113v-114r)**
56. *Li dis de l'aigle* (fol. 114r-115v)
57. *Dou villain despensier* (fol. 115v)
58. ***Li dis de biauté et de grasce* (fol. 115v-116v)**
59. *Li dis de la pelote* (fol. 117r-118r)
60. ***Li dis des jacobins et des fremeneurs* (fol. 118v-121r)**
61. ***Li dis de la richoise c'on ne puet avoir* (fol. 121r-122r)**
62. ***Li dis de force contre nature* (fol. 122r-123v)**
63. *De Monss. Engeran de marigini* (fol. 123v-125v)
64. ***Li dis du mireoir* (fol. 125v-127r)**
65. ***Des losengers et des vilains* (fol. 127r-128v)**
66. ***Li dis de la bonne chiere* (fol. 128v-129r)**
67. ***Du prince qui croit bourdeurs* (fol. 129r-129v)**
68. *Li dis de la torche* (fol. 129v-132r)
69. *Li dis du sentier batu* (fol. 132r-133v)
70. ***Li dis de la fontaine* (fol. 133v-135v)**
71. *Li dis du mantel saint martin* (fol. 135r-136v)
72. *Li dis des lus et des bechés* (fol. 136v-137v)
73. ***Li lais de l'Ourse* (répété) (fol. 138r-139r)**
74. Liste de sentences et de proverbes en français (fol. 139v)

Incriptions autoriales dans le manuscrit Paris, Arsenal 3524

Fol. 1r ; rubrique : *Ci commencent aucun des dis Bauduin de Condeit. Premièrement la voie de Paradis*

Fol. 10r ; corps du texte : « Bauduyns de Condé » (Pélican v. 315)

Fol. 19v : « Bauduin de Condé » (*Hérauts*, v. 172)

Fol. 27r ; corps du texte : « Bauduy(n)s de Condé » (*Avare*, v. 195)

Fol. 30v ; corps du texte: « Bauduyn de Condé » (*Pel*, v. 363)

Fol. 31r ; corps du texte : « Bauduyn de Condé » (*Ibid.*, v. 412)

Fol. 44r ; corps du texte : « Bauduyn de Condé » (*Manteau*, v. 338)

Fol. 50v ; *explicit* à l'encre rouge : *Ci finent li dit Bauduin de Condeit et commencent après li Jehan son fil*

Fol. 51r ; rubrique : *Ci commencent aucun des dis Jehan de Condeit qui sont bon et profitable a oïr, car mout y a de bons exemples pour le gouvernement de touz ceulz qui a bien voldroient venir : c'est la Messe des oisiaus et li Ples des chanonesses et des grises nonains.*

- Fol. 63v** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Messe des oiseaux*, v. 1495)
- Fol. 64r** ; rubrique : *Jehan de Condé fist cest dit qui est apelez li di d'entendement*
- Fol. 76v** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Entendement*, v. 1497)
- Fol. 80r** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Hauts hommes*, v. 195)
- Fol. 84v** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Castois*, v. 97)
- Fol. 91v** ; lettre « puzzle » rouge et bleue 4 UR, « J » : « Jehans de Condé » (*Frankise*, v. 1)
- Fol. 93v** ; corps du texte : « Jehans de Conde » (*Mahommés*, v. 165)
- Fol. 94v** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Charneis amis*, v. 106)
- Fol. 95v** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Ourse*, v. 147)
- Fol. 103v** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Femmes hounourer*, v. 208)
- Fol. 105v** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Synge*, v. 89)
- Fol. 108r** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Portejoie*, v. 97)
- Fol. 109r** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Hardement et largeche*, v. 10)
- Fol. 114r** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Lyon*, v. 101)
- Fol. 116v** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Biauté et grasce*, v. 118)
- Fol. 121r** ; « Jehan de Condé » (*Jacobins et fremeneurs*, v. 313)
- Fol. 122r** ; corps du texte : « Jehan de Condé » (*Richoise*, v. 68)
- Fol. 123r** ; corps du texte : « Jehan de Condé » (*Force contre nature*, v. 147)
- Fol. 127r** ; corps du texte : « Jehan de Condet » (*Mireoir*, v. 129)
- Fol. 128r** ; corps du texte : « Jehan de Condé » (*Losengiers*, v. 158) trait marginal (marge centrale) à l'encre
- Fol. 129r** ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Bonne chiere*, v. 53)
- Fol. 129v** ; corps du texte : « Jehan de Condé » (*Prince qui croit*, v. 52)
- Fol. 134r** ; corps du texte : « Jehan de Condé » (*Fontaine*, v. 41) souligné
- Fol. 139r** ; corps du texte : « Jehan de Condé » (*Ourse*, v. 147) (Répété)
- Nombre total d'inscriptions (Baudouin) : 8**
Nombre total d'inscriptions (Jean) : 26

Baudouin de Condé

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 1634³⁶

Table des matières (fol. 1r)

1. Adaptation anonyme en français du *Ludus super Anticlaudianum* (fol. 2r-52r)

2. **Le Conte du Pel (La Voie de Tunis) (fol. 58r-61v)**

3. *Le Conte du Gardecorps* (fol. 61v-64r)

4. *Le Conte de l'Avare (Du preux avaricieux)* (fol. 64r-65r)

5. **Le Conte de l'Olifant (fol. 65r-67v)**

6. *Le Conte du Preudome* (fol. 67v-69v)

7. *Le Conte de Gentillesse* (fol. 69v-73r)

8. *Le Conte du Bachelor* (fol. 73r-76v)

9. *Le Conte du Dragon* (fol. 76v-80r)

10. **Le Conte du Manteau (fol. 80r-83r)**

11. *La Voie de Paradis*, de Rutebeuf (fol. 83r-90r)

12. **Li Vers de droit (fol. 90r-95r)**

13. *Dis des hyraus*, d'Henri de Laon (fol. 95r-96v)

14. *Un Dit d'amours* (fol. 96v-98v)

15. *Li Dit du corps* (fol. 98v-101r)

16. Chronique des évêques de Liège en français (fol. 101r-111r)

Inscriptions autoriales du manuscrit Paris, BnF fr. 1634

Fol. 1r ; table des matières originale : *It[em] les dis Baudouyns de Condé*

Idem ; table des matières originale : *It[em] li ver Baudouyn de Condé*

Fol. 58r ; incipit : *Ci commencent li dit Baudouins de Condet et premièrement des predoumes*

Fol. 61r ; corps du texte : « Baudouyns de Condé » (*Pel*, v. 363)

Idem ; corps du texte : « Baudoui[n]s de Co[n]det » (*Ibid.*, v. 412)

Fol. 67v ; corps du texte : « Baudouins de Condet » (*Olifant*, v. 303)

Fol. 82v ; corps du texte : « Bauduins de Condé » (*Manteau*, v. 338)

Fol. 90r ; incipit : *Ce sont li vers de droit Bauduin de Condé*

Nombre total d'inscriptions : 8

³⁶ Les intitulés des pièces sont repris d'Arthur Långfors, « *Le Dit des hérauts*, par Henri de Laon », art. cit., à l'exception de ceux des pièces de Baudouin de Condé, repris des *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. par Auguste Scheler, *op. cit.*, t. I.

Jean de Condé

Contenu du manuscrit Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18)³⁷1. *Le Roman de la Rose* (fol. 1r-145r)2. *Li dis du koc (des .III. estas dou monde)* (fol. 145r-146v)Non num. (*Li confiesse et le pelerinaige Renart*) (fol. 146v-149v)Non num. (*Li dis des .VIII. blasons de Jehan de Batery*) (fol. 149v-152r)

3. *Li dis dou lyon* (fol. 152r-152v)
4. *Li dis dou roi et des hiermittes* (fol. 153r-154r)
5. *Li dis des .III. mestiers d'armes* (fol. 154r-155r)
6. *Li dis de la bonne chiere* (fol. 155r-155v)
7. *Li dis d'onneur quengie en honte* (fol. 155v-156v)
8. *Dou fighier* (fol. 156v-157r)
9. *Li dis du mireoir* (fol. 157r-158r)
10. *Li recors d'armes et d'amours* (fol. 158r-159v)
11. *Li dis de l'aigle* (fol. 159v-160v)
12. *Li dis dou saingler* (fol. 160v-161r)
13. *Li dis des .III. sages* (fol. 161r-161v)
14. *Des braies le priestre* (fol. 161v-162v)
15. *Li dis dou pliçon* (fol. 162v-163r)
16. *Li dis de la richoise c'on ne puet avoir* (fol. 163r-163v)
17. *Li dis dou sens emprunté* (fol. 163v-164r)
18. *Li dis dou frain* (fol. 164r-164v)
19. *Pour quels .II. choses on vit au siecle* (fol. 164v-165v)
20. *Li dis dou chien* (fol. 165v-166v)
21. *Li dis de seürté et de confort* (fol. 166v-167r)
22. *Li dis de l'oliette* (fol. 167r-168r)
23. *Li dis dou chevalier a le mance* (fol. 168r-182v)
24. *Li dis dou varlet qui ama le femme au bourgeois* (fol. 182v-183v)
25. *Li dis de le pasque* (fol. 183v-184r)
26. *Li castois dou jouene gentil home* (fol. 184r-184v)
27. *Li dis de boin non* (fol. 184v-185r)
28. *Li dis de la pelote* (fol. 185v-186v)
29. *Le dit de le mortel vie* (fol. 186v-187v)
30. *Li dis de le nonnette* (fol. 187v-189r)
31. *Li mariages de hardement et de largeche* (fol. 189r-190v)
32. *Li dis dou boin conte Willaume* (fol. 190v-192r)
33. *De l'ammant hardi et de l'amant cremeteus* (fol. 192r-192v)
34. *Li dis dou levrier* (fol. 193r-203r)
35. *Li dis dou magnificat* (fol. 203r-206r)
36. *Li dis des estas dou monde* (fol. 206r-207v)

³⁷ Les intitulés des pièces sont repris de la description du manuscrit du logiciel eCodex. Le titre des pièces de Jean de Condé a été standardisé, on reprend les titres donnés par Ribard, *Un Ménestrel du XIV^e siècle, Jean de Condé, op. cit.*

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18)

Fol. 152v ; corps du texte : « Jehan de Condé » (*Lyon*, v. 101)

Fol. 153r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Roi et hermites*, v. 9)

Fol. 155r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Mestiers d'armes*, v. 165)

Fol. 155v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Bone chiere*, v. 53)

Fol. 156v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Onneur quengie*, v. 86)

Idem ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Fighier*, v. 15)

Fol. 158r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Mireoir*, v. 129)

Fol. 159v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Recors d'armes*, v. 265)

Fol. 163v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Richoise*, v. 68)

Fol. 164r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Frain*, v. 20)

Fol. 166v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Chien*, v. 139)

Idem ; corps du texte : « Jeh(an)s de C(on)det » (*Seürté*, v. 7)

Fol. 168r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Oliette*, v. 85)

Fol. 182v ; corps du texte : « Jehan de Condé » (*Chevalier a le mance*, v. 2350)

Fol. 184v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Castois*, v. 97)

Idem ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Boin non*, v. 13)

Fol. 189r ; corps du texte : « Jehans de Condé » » (*Hardement et largeche*, v. 10)

Fol. 191v ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Conte Willaume*, v. 165)

Fol. 193r ; corps du texte : « Jehans de Condé » (*Levrier*, v. 14)

Fol. 203r ; corps du texte (juste avant une lettre de 2UR) : « Jehans de Condé » (*Magnificat*, v. 40)

Nombre total d'inscriptions : 20

Gautier le Leu

Contenu du manuscrit Nottingham, UL Mi LM 6³⁸

1. *Roman de Troie* (fol. 1r-156r)
2. *Ille et Galeron* (fol. 157r-187v)
3. *Roman de Silence* (fol. 188r-223r)
4. *Roman d'Alexandre (Fuerre de Gadres)* (fol. 224r-243v)
5. *Chanson d'Aspremont* (fol. 244v-303v)
6. *Vengeance Raguidel* (fol. 304r-335v)

Fol. 336r : changement d'unité codicologique

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 7. <i>Les Sohais</i> (fol. 336r-337r) <i>incomplet du début</i> 8. <i>Le fol Vilain</i> (fol. 337r-338v) 9. <i>La Veuve</i> (fol. 338v-341v) 10. <i>Le sot Chevalier</i> (fol. 341v-343r) 11. <i>Les deus Vilains</i> (fol. 343r-344r) 12. <i>De Dieu et dou Pescour</i> (fol. 344r-345v) 13. <i>Connebert</i> (fol. 345v-345v) <i>incomplet de la fin</i> |
|--|

Fol. ar : changement d'unité codicologique

14. *La Dame escoillee* (fol. ar-dv) (346r-349v)
15. *Les Putains et les Lecheors* (fol. dv-er) (349v-350r)
16. *Le Borjois borjon* (fol. er-ev) (350r-350v)
17. *Le Vilain qui conquist Paradis par Plait* (fol. ev-fv) (350v-351v)
18. *Fable De La Cugnie*, de Marie de France (fv) (351v)

Inscriptions auctoriales dans le manuscrit Nottingham, UL Mi LM 6

Fol. 338v ; corps du texte : « Gautiers li Leus » (*Fol vilain*, v. 371)

Fol. 341v ; corps du texte : « Gautier Li Leus » (*Veuve*, v. 585)

Idem ; corps du texte : « Li Leus » (*Sot chevalier*, v. 4)

Fol. 343r ; réserve sans instruction pour l'enlumineur : « [G]autiers » (*Deus Vilains*, v. 1)

Fol. 344r ; corps du texte : « Gautier Le Leu » (*Ibid.*, v. 177)

Idem, réserve sans instruction pour l'enlumineur : « [G]autiers » (*Dieu et Pescour*, v. 1)

Fol. 345v ; réserve sans instruction pour l'enlumineur : « [G]autiers » (*Connebert*, v. 1)

³⁸ Les intitulés des pièces sont repris de la description du manuscrit du logiciel eCodex, qui donne, pour les œuvres de Gautier le Leu, le même titre que l'éditeur du poète. Voir Charles Livingston (éd.), *Le Jongleur...*, op. cit.

Nombre total d'inscriptions : 7

Philippe de Remi

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 1588³⁹

1. *Le Ruihote du Monde* (fol. 1r)
2. *Li Ver de la Char* (fol. 1v)

Fol. 2r : Changement d'unité codicologique

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 3. <i>La Manekine</i> (fol. 2r-56v) 4. <i>Jehan et Blonde</i> (fol. 57r-96r) |
|---|

Fol. 96v : fragment du *Roman de Renart* ajouté par une main du XV^e siècle

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 5. <i>Salus d'amours</i> (fol. 97r-103v) 6. <i>Conte d'amours</i> (fol. 103v-107r) <i>lacune matérielle entre les fol. 105v et 106r</i> 7. <i>Le Conte de fole largesse</i> (fol. 107r-109v) 8. <i>Oiseuses</i> (fol. 109v-110v) 9. <i>Lai d'amours</i> (fol. 110v-112v) 10. <i>Ave Maria</i> en français (fol. 112v-113v) 11. <i>Fatrasie</i> (fol. 113v-114r) 12. <i>Salus a refrains</i> (fol. 114v) <i>incomplet de la fin</i> 13. <i>Le Roman du Hem</i>, de Sarrasin (fol. 115r-143r) <i>incomplet du début</i> |
|---|

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 1588

Fol. 2r ; initiale à feuillages, « P » 6 UR dont la hampe s'étend sur 15 UR : « Phelippes de Rim/Rmi » (*Manekine*, v. 1)

Fol. 56v ; corps du texte : « Phelippes » (*Manekine*, v. 8590)

Fol. 96r ; corps du texte « Phelippe de Remi » (*Jehan et Blonde*, v. 6255)

Fol. 97r ; initiale à feuillage, « P » 4 UR dont la hampe s'étend sur 10 UR : « Phelippes de Biau-manoir » (*Salut d'amour*, v. 1).

Fol. 99r ; corps du texte : « Phelippe » (*Ibid.*, v. 337).

Fol. 99v ; corps du texte : « Phelippe » (*Ibid.*, v. 423)

Fol. 100r ; corps du texte : « Phelippe » (*Ibid.*, v. 471)

Idem ; corps du texte : « Phelippe » (*Ibid.*, v. 504)

Idem ; corps du texte : « Phelippes de Biaumanoir » (*Ibid.*, v. 523)

Fol. 102r ; corps du texte : « Phelippe » (*Ibid.*, v. 857)

Fol. 103r ; corps du texte : « Phelippes » (*Ibid.*, v. 1022)

Fol. 107r : « Phelippes son conte commence » (*Folle largesse*, v. 46)

³⁹ Les intitulés sont repris de Philippe de Remi, *Le Roman de la Manekine*, éd. et trad. par Barbara N. Sargent-Baur, *op. cit.*

Nombre total d'inscriptions : 12

Adam de la Halle

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 25566⁴⁰

Table (fol. 1r)

Fol. 2r : Changement d'unité codicologique

- | |
|---|
| 1. <i>Chancons d'Adans</i> (fol. 2r-9v) |
|---|

Fol. 10r : Changement d'unité codicologique

- | |
|---|
| 2. <i>Canchons maistre Adam de la Hale</i> (fol. 10r-23v) |
| 3. <i>Les partures Adan</i> (fol. 23v-32r) |
| 4. Pièce latine anonyme (fol. 32r-32v) |
| 5. <i>Li rondel Adan</i> (fol. 32v-34v) |
| 6. <i>Li motet Adan</i> (fol. 34v-37r) |
| 7. <i>Le jeu du Pèlerin</i> (fol. 37r-39r) |
| 8. <i>Le Jeu de Robin et Marion</i> (fol. 39r-48v) |
| 9. <i>Le Jeu de la Feuillée</i> (fol. 48v-59v) |
| 10. <i>Le Roi de Sicile</i> (fol. 59v-65r) |
| 11. <i>Les Vers d'amour</i> (fol. 65r-66v) |
| 12. <i>Les Congés d'Adam</i> (fol. 66v-67v) |
| 13. <i>Les vers de la mort</i> (fol. 67v-68r) |
-
14. *Li jus de S(aint) Nicholai* (fol. 68r-82v)
 15. *Li Bestiaires maistre Richart de Furnival* (fol. 83r-98r)
 16. *Li Response du Bestiaire* (fol. 98r-106v)
 17. *(Com)m(en)t diex fourma Adan* (fol. 106v-107r)
 18. *Du Cors et de l'Ame* (fol. 107r-109r)
 19. *Equivoque Bauduins de Conde qui ne vit onques de Conde* (fol. 109r)
 20. *C'est de Renart le Nouuel* (fol. 109r-177v)
 21. *Des .iiij. ev(an)gelistres* (fol. 177v-182v)
 22. *Li Tournoiements Antecrist* (fol. 182v-207v)
 23. *Li Consaus d'am(ou)rs* (fol. 207v-217r)
 24. *Li .iiij. mors (et) li .iiij. vis que Baudouins de conde fist* (fol. 217r-218r)
 25. *Li .iiij. mors (et) li .iiij. vis que maistres Nicholes de Mariyal fist* (fol. 218r-219v)
 26. *La cace dou cerf* (fol. 221r-223r)
 27. *Des iii mors (et) des iii vis* (fol. 223v-224v)
 28. *Du roi ki racat[a] le laro(n)* (fol. 224v-227r)
 29. *De le ho(n)nine* (fol. 227r-229v)
 30. *Des iij signes* (fol. 229v-230v)
 31. *Du honteus menestrel* (fol. 231r-232r)
 32. *Li dis du urai anel* (fol. 232r-235r)
 33. *Li dis de le lampe* (fol. 235r-237v)
 34. *Li dis de le brebis desreubee* (fol. 237v-239v)

¹ Federico Saviotti « Precisazioni... », art. cit. Ils reprennent la graphie des rubriques. Dans son édition critique des oeuvres complètes d'Adam de la Halle, *op. cit.*, Pierre-Yves Badel restitue lui aussi les titres donnés aux pièces ou aux séries de pièces par les rubriques, qu'il traduit cependant. Nous avons donc choisi ici de respecter la description de Federico Saviotti.

35. *Li jus des esqies* (fol. 239v-241v)
36. *Li dis du fauco(n)* (fol. 241v-244r)
37. *De cointise* (fol. 244r-245v)
38. *Li dis dou pre* (fol. 245v-247r)
39. *Du courtois do(n)neur* (fol. 247r-248v)
40. *Du sot le conte* (fol. 248v-250v)
41. *Du so(n)ge du castel* (fol. 250v-253r)
42. *Li Congie Baude Fastoul d'Aras* (fol. 253r-258r)
43. *Li poisanche d'am(our)s* (fol. 258r-273r)
44. *Li honeurs (et) li uertus des dames q(eu) Jehans Petis d'Aras fist* (fol. 273r-277r)
45. *Un dit d'amours que Neuelos Amions fist* (fol. 277r-280r)
46. *Li (con)gie Jehan Bodel d'Aras* (fol. 280r-283r)

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 25566 (W')

Fol. 1r ; table des matières originale : *Les cancons Adan de le Hale*

Idem ; table des matières originale : *Li ius Adan*

Fol. 1v ; rubrique : *Chi commencent les canchons Maistre Adan de le Hale.*

Fol. 23v ; rubrique : *Les partures Adan*

Idem ; initiale enluminée 10 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti I*, v. 1)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 17)

Fol. 24r ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 33)

Idem ; lettrine rouge 3 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti II*, v. 1)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adam » (*Ibid.*, v. 17)

Fol. 24v ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 33)

Idem ; corps du texte : « Adans » (*Ibid.*, v. 49)

Idem ; lettrine rouge 3 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti III*, v. 1)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 13)

Fol. 25r ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 25)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti IV*, v. 9)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 25)

Fol. 25v ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 41)

Idem ; lettrine rouge 3 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti V*, v. 1)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 15)

Fol. 26r ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 29)

Idem ; corps du texte : « Adan » (*Ibid.*, v. 46)

Idem ; lettrine bleue 5 UR : « Adan » (*Jeu-parti VI*, v. 1)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 21)

Fol. 26v ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 41)

Idem ; lettrine rouge 3 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti VII*, v. 1)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 17)

Fol. 27r ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 33)

Idem ; corps du texte : « Adan » (*Ibid.*, v. 49)

Idem ; lettrine bleue 4 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti VIII*, v. 1)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 21)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A », « Adan » (*Ibid.*, v. 41)

Fol. 27v ; lettrine bleue 4 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti IX*, v. 1)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 17)

Fol. 28r ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 33)

Idem ; lettrine rouge 3 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti X*, v. 1)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 15)

Fol. 28v ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 29)

Idem ; corps du texte : « Adan » (*Ibid.*, v. 43)

Idem ; lettrine rouge 3 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti XI*, v. 1)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 17)

Fol. 29r ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 33)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 49)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 65)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 81)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 97)

Fol. 29v ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 113)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 129)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 145)

Fol. 30r ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti XII*, v. 8)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 22)

Idem ; lettrine rouge 4 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti XIII*, v. 1)

Fol. 30v ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 17)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 33)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 49)

Idem ; lettrine bleue 3 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti XIV*, v. 1)

Fol. 31r ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 17)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 33)

Fol. 31v ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Jeu-parti XV*, v. 9)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 25)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 41)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 57)

Fol. 32r ; corps du texte : « Adan » (*Jeu-parti XVI*, v. 8)

Idem ; lettrine bleue 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 17)

Idem ; lettrine rouge 2 UR, « A » : « Adan » (*Ibid.*, v. 33)

Fol. 32v ; rubrique : *Li rondel Adan*

Fol. 34v ; rubrique : *Li motet Adan*

Fol. 36r ; corps du texte : « Adan » (*Motet III*, mélodie n° 3, v. 1)

Idem ; corps du texte : « Adans » (*Ibid.*, mélodie n° 2, v. 19)

motet III

Fol 37v ; corps du texte : « Maistre Adans li Bochus » (*Jeu du Pèlerin*, v. 25)

Idem ; corps du texte : « Adans d'Arras » (*Ibid.*, v. 26)

Fol. 38r ; corps du texte : « maistre Adam » (*Ibid.*, v. 37)

Idem ; corps du texte : « Maistre Adans » (*Ibid.*, v. 41)

Idem ; corps du texte : « maistre Adans » (*Ibid.*, v. 45)

Fol. 38v ; corps du texte « maistre Adan » (*Ibid.*, v. 81)

Fol. 39r ; rubrique : *Chi comenche li gieus de Robin et de marion c'Adans fist*

Fol. 48v ; rubrique : *Li dis (mot rayé, remplacé par « ius ») Adam.*

Fol. 49r ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Fol. 49v ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

fol. 50v ; indication de locuteur en rouge : « Maistres Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Maistres Adans »

Fol. 51v ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Fol. 52v ; corps du texte : « Maistre Adan » (*Feuillée.*, v. 428)

Fol. 53r ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Fol. 54r ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Fol. 55r ; corps du texte : « Adan » (*Ibid.*, v. 654)

Fol. 57v ; corps du texte : « Adan » (*Ibid.*, v. 889)

Fol. 58r ; corps du texte : « maistre Adans » (*Ibid.*, v. 948)

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Idem ; indication de locuteur en rouge : « Adans »

Fol. 58v ; corps du texte : « maistre Adan » (*Ibid.*, v. 1019)

Fol. 60v ; corps du texte : « Adans d'Arras » (*Roi de Sicile*, IV, v. 68)

Fol. 66v ; rubrique : *C'est li congies Adan*

Fol. 67v ; *explicit* : *Chi fine li congiés Adan*

Fol. 68r ; *explicit* : *Explicit d'Adan*

Nombre total d'inscriptions : 101

Geoffroi de Paris – Jehannot de l'Escurel

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 146⁴¹

1. *Complainte d'Amour* (fol. Ar-Av)
2. *Table des matières* (fol. Br-Bv)
3. *Le Roman de Fauvel* (fol. 1r-45r)

4. <i>Plusieurs diz de mestre Geffroi de Paris</i> (fol. 46r-55v)

- | |
|---|
| <p>a. <i>Les Avisemens pour le Roy Loys</i> (fol. 46r-50r)</p> <p>b. <i>Du Roy Phelippe qui ores règne</i> (fol. 50r-50v)</p> <p>c. <i>De Alliatiss</i>, en latin (fol. 50v-51r)</p> <p>d. <i>De la Création du Pape Jehan</i>, en latin (fol. 51r-51v)</p> <p>e. <i>Un songe</i> (fol. 52r-53r)</p> <p>f. <i>Des Alliés</i> (fol. 53r-54r)</p> <p>g. <i>De la Comète et de l'Eclipse de la Lune et du Soulaill</i> (fol. 54r-55r)</p> <p>h. <i>La Desputoison de l'Eglise de Romme et de l'Eglise de France pour le siège du Pape</i> (fol. 55r-55v)</p> |
|---|

5. <i>Balades rondeaux et diz entez... de Jehannot de L'Escurel</i> (fol. 57r-62v)
--

- | |
|--|
| 6. <i>Chronique métrique</i> (63v-88r) |
|--|

Incriptions autoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 146

Fol. Br ; table des matières : *[I]tem plusieurs diz de mestre Geffroi de paris*

Fol. Bv : *Item balades et rondeaux et diz entez entez sur refroiz de rondeaux, lesquies fist Jehannot de Lescurel, dont les commencemens s'ensuivent*

Fol. 50r ; corps du texte : « Geffroy de Paris » (*Avisemens*, v. 1358-1359)

Fol. 51r ; corps du texte : « G. de Pariso » (*La création du Pape Jehan*, v. 1) *Le vers complet est « Natus ego G. de Pariso », le « N » est une lettrine à feuillages rose, bleue et or de 4-9 UR*

Fol. 52r , corps du texte, lettre rehaussée de rouge : « G. » (*Un songe*, v. 46)

Fol. 59v : corps du texte, accrostiche : DAME, JEHAN DE LESCUREL VOUS SALUE. (*Pièce n° 29*, éd. Wilkins, v. 1-36).

Nombre total d'inscriptions (Geffroi) : 4

Nombre total d'inscriptions (Jehannot) : 2

⁴¹ La description et les intitulés (qui reprennent ceux de la table du manuscrit), sont tirés de Margaret Bent et Andrew Wathey, « Introduction », dans Margaret Bent et Andrew Wathey (dir.), *Fauvel studies*, op. cit., p. 6-7.

Nicole Bozon – (William Herebert)

Contenu du manuscrit Londres, BL, Additional 46919⁴²

Table des matières latine (fol. 1v)

1. *Traité de Gautier de Bibbesworth*, en français (fol. 2r-14v)
2. *Le Chastel de leal amour* (demandes amoureuses) en français (fol. 15r-15v)
3. *L'Art de venerie* de Guillaume Twici ou Twety, en français (fol. 15v-18v)
4. Recettes culinaires en anglais (fol. 19r-24v)
5. *Traité de fauconnerie* en français (fol. 24v-36v)
6. ***Poème sur la Passion*, en français (fol. 38r-40v)**
7. *La Plainte d'Amour*, en français (fol. 40v-49v)
8. ***Traité de « naturese »*, en français (fol. 49v)**
9. ***L'Ave Maria* paraphrasé, en français (fol. 50r-50v)**
10. ***Prière à la Vierge* en français (fol. 50v-51r)**
11. *Saluts à la Vierge* en français (fol. 52v-56r)
12. *La Pleure-chante*, en français (fol. 56r-57v)
13. ***Les neuf joies Notre-Dame*, en français (fol. 57v-59r)**
14. Un débat entre une fille et sa mère, en français (fol. 59r-59v)
15. *Prière à la Vierge* en français (fol. 59v-62r)
16. *Traité ascétique* en prose française (fol. 62r-65v)
17. ***Le Char d'Orgueil* (fol. 66r-74r)**
18. Pièce de vingt vers dans laquelle le Christ s'adresse aux pécheurs, en français (fol. 74r)
19. Chanson en français (fol. 74r-74v)
20. ***La femme comparée à la pie*, en français (fol. 75r)**
21. ***Poésie sur l'Annonciation*, en français (fol. 75v)**
22. *Débat du corps et de l'âme*, en français (fol. 76r-76v)
23. *Plainte Notre-Dame* (fol. 77v-78r)
24. *Débat de la Vierge et de la Croix*, en français (fol. 78r-80r)
25. **à 31. Sermons français en vers (fol. 80r-84r)**
32. Sermon français en vers (fol. 84r)
33. Sermon français en vers (fol. 84v-85v)
34. *Prière à la Vierge* versifiée en français (fol. 85v)
35. *L'Ave Maria* en couplets coués, en français (fol. 85v)
36. Invocation à la Croix en vers, en français (fol. 86r)
37. *Prière de Notre Dame* par Thibaut d'Amiens, en français (fol. 86r-86v)
38. Deux notes en latin avec gloses françaises sur les faucons et sur l'armement du chevalier (fol. 86v-87r)
39. *L'Ordre de chevalerie* de Hue de Tabarie, en français (fol. 87r-90r)
40. *Coment le fiz Deu fu armé en la croyz*, poème français en quatrains (fol. 90v-91v)
41. Pièce en couplets coués sur l'amour de la Vierge, en français (fol. 91v-92r)
42. et 43. Chansons de Gautier de Bibbesworth en français (fol. 92r-93r)
43. (bis) *De la bonté des femmes* (fol. 93r-95v)
44. Recueil alphabétique de proverbes français avec concordances bibliques latines fol. (96r-104r)

Non numéroté : notes pour des sermons en latin (fol. 104v-106v)

45. *Le Roman de Fortune* de Simon de Freine, en français (fol. 107r-116r)

⁴² Intitulés repris de Paul Meyer, « Notice et extraits du MS. 8336.. », art. cit. et Stephen R. Reimer (éd.), *The Works of William Herebert*, op. cit.

46. *Lettre du prince des envieux* en vers, en français (fol. 116r-116v)
47. Paraphrase du *Pater* en vers, en français (fol. 116v-118r)
48. Salut à la Vierge français en quatrains (fol. 118r-119r)
49. *Contes moralisés* (fol. 120r-153v)
50. Une note en prose et en français sur l'épervier idéal, et un extrait franco-latin du *Livre de Sydrac* sur les chevaux (fol. 154r)

Fol. 154r : changement de section paléographique

51. Extraits des *Convertimini*, Saint Jérôme et Roger Bacon, en latin (fol. 154r-157r)
52. Notes pour des sermons en latin (fol. 157v-158v)
53. **Sermons latins n° 1 à 5 de William Herebert (fol. 159r-179v)**
54. Extraits des lettres de Robert Grosseteste en latin (fol. 181r-181v)
55. Sermon n° 6 de William Herebert
56. Notes biographiques sur 8 papes, en latin (fol. 185r-188v)
57. Un traité sur les sept péchés capitaux, par Malachias Hibernicus, en latin (fol. 189r-203v)
58. Extraits de la *Pippini Regalis disputatio cum Albino scholastico*, d'Alcuin, en latin (fol. 204v)
59. Notes pour un sermon latin de William Herebert (fol. 204v)
60. **19 poèmes de William Herebert (fol. 205r-211v)**

Inscriptions auctoriales dans le manuscrit Londres, BL, Additional 46919

Fol. 1v ; table de la fin du XIV^e siècle : *Item, tractatus diversi fratris Nich. Boson, de ordine minorum, de passione et de amore, in gallico.*

Idem ; table de la fin du XIV^e siècle : *Item, tractatus qui dicitur « Currus Boson » et similitudo mulierum ad picam, et alia in gallico.*

Idem ; table de la fin du XIV^e siècle : *Item, tractatus de veneno cum multis aliis in anglico et arte faciendi collationes, ex collacione fratris Willelmi Herebert auctoritate ministri generalis.*

Fol. 38r ; rubrique : *Cest tretys de la passion fist frere Nicole Boioun, del ordre des freres menours.*

Fol. 40v ; corps du texte : « Boioun » (*Traité de la Passion*, poème inédit)

Fol. 49v ; rubrique : *Ceo tretis de naturessse fist frere Nich. Boioun, frere menour*

Fol. 50r ; rubrique : *Cest tretys fist frere Nichol Bosoun del ordre frere menours.*

Fol. 50v ; rubrique : *Le tretys frere Nich. Boioun del ordre de freres menours*

Fol. 57v ; rubrique : *Cest tretys fist frere Nich. Boioun (sic), frere menour*

Fol. 66r ; rubrique : *Cest tretys fist frere Nich Boioun, del ordre de freres menours*

Fol. 75r ; rubrique : *Cest tretys fist frere Nich. Boioun del ordre de freres menours.*

Fol. 75v ; rubrique : *Cest tretys fist frere Nich. Boioun, del ordre de freres menours.*

Fol. 82r ; corps du texte : « Bosouns » (Sermon inédit) (Meyer, p. 524)

Fol. 84r ; corps du texte : « Bosoun » (*Sermon*, v. 73)

Fol. 159r ; rubrique : *Sermo fratris Willelmi Herebert in Ecclesia Beate Marie Virginis Oxonia <in Dominica secunda post Epiphaniam>*

Fol. 169r ; rubrique latine : *Sermo Fratris W. Herebert in Ecclesia Beate Marie Virginis Oxonie, in Translatione Sancti Edmundi, Cantuariensis archiepiscopi, quod tunc cecidit in Dominica.*

Fol. 173r ; rubrique latine : *Sermo Fratris W. Herebert in Cena Domini, Oxonie in pulpitu Fratrum Minorum.*

Fol. 205r ; attribution marge supérieure droite : *Herebert*

Idem ; attribution marge droite : *Herebert*

Idem ; note dans la marge inférieure : *Istos hymnos et Antiphonas quasi omnes et cetera transtulit in Anglicum non semper de uerbo ad uerbum, sed frequenter sensum aut non multum declinando et in manu sua scripsit frater Willelmus Herebert. Qui usum huius quaterni habuerit, oret pro anima Sancti Fratris,*

Fol. 205v ; attribution marginale : *Herebert*

Fol. 206r ; attribution placée au-dessus de la première ligne de la pièce : *Herebert*

Fol. 206v ; attribution marginale : *Herebert*

Idem ; attribution marginale : *Herebert*

Fol. 207v ; attribution marginale : *Herebert*

Idem ; attribution marginale : *Herebert*

Fol. 208r ; attribution marginale : *Herebert*

Idem ; attribution marginale : *Herebert*

Idem ; attribution marginale : *Herebert*

Fol. 209v ; attribution marginale : *Herebert*

Idem ; attribution marginale : *Herebert*

Fol. 210r ; attribution placée au-dessus de la première ligne de la pièce : *Herebert*

Fol. 210v ; attribution marginale : *Herebert*

Idem ; attribution marginale : *Herebert*

Idem ; attribution marginale : *Herebert*

Nombre total d'inscriptions (Bozon) : 13

Nombre total d'inscriptions (Herebert) : 22

Watriquet de Couvin

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 14968⁴³

1. **Le Miroir des Dames** (fol. 1v-26v)
2. **Le dit du Connétable** (fol. 27r-33r)
3. *Le dit de la Noix* (fol. 33v-38v)
4. *De l'Araignée et du Crapaud* (fol. 39r-43r)
5. *Un dit de Fortune* (fol. 43r-44r)
6. *Le dit des Mahommés* (fol. 44v-47r)
7. *Le dit de l'Arbre royal* (fol. 47v-57r)
8. *Le dit de la Fontaine d'Amour* (fol. 57v-63r)
9. **Confession Watriquet** (fol. 63v-64v)
10. *De Haute Honneur* (fol. 65r-68r)
11. *Enseignements du jeune fils de prince* (fol. 68v-72r)
12. *Le dit de Loyauté* (fol. 72v-74r)
13. **Le dit de l'Ortie** (fol. 74v-83r)
14. *Le Dépit du monde* (fol. 83r-87v)
15. *Le dit des IV Sièges* (fol. 87v-100v)
16. *Le dit du Preu Chevalier* (fol. 101r-106v)
17. **Le Miroir des Princes** (fol. 107r-126v)
18. **Le tournoi des Dames** (fol. 126v-150v)
19. *Le dit du Roi* (fol. 151r-155v)
20. **Le dit de la Cigogne** (fol. 156r-160r)
21. **Ave Maria de Notre-Dame** (fol. 160v-161v)
22. **Fatrasie** (fol. 162r-169v)

Inscriptions auctoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 14968

Fol. 1v ; rubrique : *Veschi comment Watriques sires de Verjoli baille et presente touz ses meilleurs diz en escrit a monseigneur de blois son maistre premierement le miror aus dames*

Fol. 2v ; rubrique : *Ci commence le miroir as dames que Watriquet commenca a faire le premier jour d'este en lan .xxiiii....*

Fol. 9v ; corps du texte : « Watriquet » (*Miroir des Dames*, v. 403)

Fol. 11r ; corps du texte : « Watriquet » (*Ibid.*, v. 491)

Fol. 14r ; rubrique : *Vesci comment Watriquet amonte les .xiii. degrez et comment il rencontre une dame a la porte...*

Fol. 24r ; rubrique : *Veschi comment Watriques or descend les .xiii. degrez...*

Fol. 27r ; rubrique : *Ci commence le dit du conestable de France conte de porchiens nomez Gauchier de Chastillon fait par Watriquet*

Fol. 63r ; rubrique : *Ci commence la confession Watriquet*

Fol. 83 ; corps du texte : « Watriques » (*Ortie*, v. 479)

Fol. 107r ; corps du texte : « Watriques » (*Miroir des Princes*, v. 7)

Fol. 134v ; corps du texte : « Watriquet m'apelent aucun / De Couuinng. Et pres que chascun / Et sui sires de Verjoli » (*Tournoi des dames*, v. 439-441)

Fol. 160r ; corps du texte : « Watriques » (*Cigogne*, v. 227)

Fol. 160v ; correction de libraire précédant une enluminure (?) : *Coment Watriques li proe merchi*

Fol. 161v ; rubrique : *Ci dit comment Watriquet et Raimondin desputerent des fastras deuant le roy*

Fol. 162r ; rubrique : *Ci commencent li fatras de quoi Raimondin et Watriquet desputerent le jour de Pasques devant le roy Phelippe de France*

⁴³ Les intitulés des pièces sont repris de Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's dits », art. cit.

Nombre total d'inscriptions : 15

Contenu du manuscrit Paris, BnF fr. 2183⁴⁴

1. **Le dit de la Noix (fol. 1r-6r)**
2. *Un dit de Fortune* (fol. 6v-7r)
3. *Le dit de l'Arbre royal* (fol. 7v-17r)
4. *Le dit de la Fontaine d'Amour* (fol. 17v-23r)
5. **Confession Watriquet (fol. 23v-24v)**
6. *Le dit des VIII Couleurs* (fol. 35r-38v)
7. *De Haute Honneur* (fol. 35r-38v)
8. *Enseignements du jeune fils de prince* (fol. 38r-41v)
9. *Le dit de Loyauté* (fol. 42r-43v)
10. **Le dit de l'Ortie (fol. 43v-52r)**
11. *Le Dépit du monde* (fol. 52r-55r)
12. *Le dit des IV Sièges* (fol. 55v-68v)
13. *Le dit du Preu Chevalier* (fol. 69r-74v)
14. *Le dit de la Fête du comte de Flandre* (fol. 75r-80v)
15. *Le dit des III Vertus* (fol. 81r-86v)
16. **De L'Escole d'Amour (fol. 87r-89r)**
17. *De l'Araignée et du Crapaud* (fol. 89r-93r)
18. *Le dit des Mahommés* (fol. 93r-95v)
19. **Le dit de la Cigogne (fol. 95v-100r)**
20. *Le dit du Roi* (fol. 100r-104v)

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Paris, BnF fr. 2183

Fol. 1r ; Incipit : *Ci comencent li dit Watriket menestrel du conte de Bloys premierement li dis de la nois*

Fol. 23v ; rubrique : *Ci commence la confession Watriquet*

Fol. 52r ; corps du texte : « Watrequins » (*Ortie*, v. 479)

Fol. 89r ; corps du texte : « Watrequins » (*École d'amour*, v. 116)

Fol. 100r ; corps du texte : « Watriquet dit de Couuin » (*Cigogne*, variante)⁴⁵

Nombre total d'inscriptions : 5

⁴⁴ Les intitulés des pièces sont repris de Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's dits », art. cit.

⁴⁵ Cf. *Dits de Watriquet de Couvin*, éd. Par Auguste Scheler, *op. cit.*, p. 521.

Contenu du manuscrit Paris, Arsenal 3525⁴⁶

1. **Le tournoi des Dames (fol. 1r-25v)**
2. *Le dit du Roi* (fol. 25v-30v)
3. **Le dit de la Cigogne (fol. 30v-35r)**
4. **Le Miroir des Princes (fol. 35r-54r)**
5. **Le Miroir des Dames (fol. 54v-77v)**
6. **De Raison et de Mesure (fol. 77v-81v)**
7. *Du Fou Ménestrel* (fol. 81v-84r)
8. **Des III Chanoinesses de Cologne (fol. 84r-88v)** *texte incomplet du milieu*
9. *Des III Dames de Paris* (fol. 88r-94r)
10. **Le dit de Faux et de la Faucille (fol. 94r-97r)**
11. *Le dit de l'Arbre royal* (fol. 97r-107r)
12. *Le dit de la Fontaine d'Amour* (fol. 107r-113r)
13. **Confession Watriquet (fol. 113r-114v)**
14. *De Haute Honneur* (fol. 115r-118r)
15. *Enseignements du jeune fils de prince* (fol. 118r-122r)
16. *Le dit de Loyauté* (fol. 122r-124v)
17. **Le dit du Scarabée (Escharbote) (fol. 124v-131v)**
18. **Le dit de l'Ortie (fol. 131v-140r)**
19. *Le Dépôt du monde* (fol. 140r-144v)
20. *Le dit des IV Sièges* (fol. 144v-158r)
21. *Le dit de la Fête du comte de Flandre* (fol. 158r-164v)
22. *Le dit des III Vertus* (fol. 164r-164v)
23. *Le dit du Preu Chevalier* (fol. 170r-176v)
24. *De l'Araignée et du Crapaud* (fol. 176v-180v)
25. *Le dit des Mahommés* (fol. 180v-183r)
26. *Le dit de la Noix* (fol. 183r-188v)
27. *Un dit de Fortune* (fol. 188v-190r)
28. *Ave Maria de Notre-Dame* (fol. 190r-190v) *texte incomplet de la fin*

Inscriptions autoriales du manuscrit Paris, Arsenal 3525

Fol. 1r ; rubrique : *Ci commencent les paraboles de Verité. Et comment Watriques, sires de Verjoli. Le gisoit en la tour de Monseraut. Et Dame Verité vint a lui qui le fist [s]age des choses où il pensoit. Et li dit l'exposicion du tornoiement des dames de la verriere. Si comme vous orrez ci apres de Watriquet, menestrel au conte de Blois. Qui dit la description des paraboles.*

Fol. 3v ; rubrique : *Ci dit comment Watriquet se gisoit en la tor de Monferaut...*

Fol. 9v ; corps du texte : « Watriquet m'apelent aucun / De Couuing, et pres que chascun / Et sui sires de Verjoli » (*Tournoi des dames*, v. 439-441)

Fol. 34v ; corps du texte : « Watriquet » (*Cigogne*, v. 227)

Fol. 35r ; corps du texte : « Watriqués » (*Miroir des Princes*, v. 7)

Fol. 54v ; rubrique : *Ci commence le mireoir aus dames Et comment Watriquet de Couuing chiuauchoit...*

Fol. 65v ; rubrique : *Comment aventure maine Watriquet au chastel miroir de vertuz...*

Fol. 75v ; rubrique : *Ci dit comment Watriquet vit venir une grant compaignie de dames trop richement atourness...*

Fol. 78r ; corps du texte : « Watriqués » (*Raison et Mesure*, v. 3)

Fol. 86r ; corps du texte : « Watriq(ué)s » (*Chanoinesses*, v. 80)

Fol. 88r ; corps du texte : « Watriqués » (*Ibid.*, v. 245)

Fol. 96r ; corps du texte : « Watriqués » (*Faux et faucille*, v. 104)

⁴⁶ Les intitulés des pièces sont repris de Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's dits », art. cit.

Fol. 113r ; rubrique : *Ci commence la confession Watriquet de couuing. Menestrel au conte de Blois*

Fol. 124v ; rubrique : *Ci commence le dit de l'escharbote et comment Watriqués se gisoit...*

Fol. 126r ; corps du texte : « Watriqués Brassenniex / De Couuing. » (*Scarabée*, v. 70-71)

Fol. 131v ; corps du texte : « Watriqués » (*Ortie*, v. 479)

Nombre total d'inscriptions : 17

Contenu du manuscrit Bruxelles, KBR 11225-11227⁴⁷

1. **Le tournoi des Dames (fol. 1r-37v)**
2. *Le dit du Roi* (fol. 38r-48r)
3. *Le dit de la Cigogne* (fol. 45r-51v)
4. **Le dit de la Noix (fol. 51v-57v)**
5. *De Haute Honneur* (fol. 57v-62r)
6. *Le dit des III Vertus* (fol. 62v-70r)
7. *Le Dépit du monde* (fol. 70r-76r)
8. *Enseignements du jeune fils de prince* (fol. 76r-81v)
9. *Le dit de Loyauté* (fol. 81v-84v)
10. **Le dit de l'Ortie (fol. 85r-95r)**
11. *Ave Maria de Notre-Dame* (95r-96v)

Inscriptions autoriales dans le manuscrit Bruxelles, KBR 11225-11227

Fol. 13v ; corps du texte : « Watriquet m'apellent aucun / De Couving. Et près que chascun / Et sui Sires de Vert Joli » (*Tournoi des dames*, v. 439-441)

Fol. 57r ; corps du texte : « Watriqués » (*Noix*, variante)⁴⁸

Fol. 95r ; corps du texte : « Watriqués » (*Ortie*, v. 479)

Nombre d'inscriptions : 3

⁴⁷ Mary et Richard Rouse, « Publishing Watriquet's dits », art. cit.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 61.

Annexe II : LES MANUSCRITS À COLLECTIONS AUCTORIALES EN CONTEXTE

Coordonnées spatiales et temporelles des auteurs et des manuscrits

(Espace anglo-normand, Champagne, Paris, Nord, réseau francilien et/ou septentrional)

A) Coordonnées présumées des auteurs et des manuscrits

Espace anglo-normand

Cote, date et lieu de confection du manuscrit	Nom, dates et lieu d'origine supposés de l'auteur
Londres, BL, Cotton Nero A.V. XII ^e (3 ^e ¼) Angleterre	Philippe de Thaon 1119-1154 Angleterre
Paris, BnF fr. 24766 1212-1214 Oxford	Angier 1212-1214 Oxford
Paris, BnF fr. 19525 XIII ^e (2 ^e ¼) (?) Oxford (?)	Guillaume le Clerc de Normandie 1200-1238 Normandie-Angleterre

Champagne

Cote, date et lieu de confection du manuscrit	Nom, dates et lieu d'origine supposés de l'auteur
Paris, BnF fr. 794 XIII ^e (1 ^{er} ¼) Provins	Chrétien de Troyes 1130-1190 Troyes, Flandre
Paris, BnF fr. 1593 (section Rutebeuf) XIII ^e (4 ^e ¼) Champagne ?	Rutebeuf 1249-1277 Champagne, Paris
Paris, BnF fr. 1635 XIII ^e (4 ^e ¼) Est de la France	Rutebeuf

Paris et alentours

Cote, date et lieu de confection du manuscrit	Nom, dates et lieu d'origine supposés de l'auteur
Paris, BnF fr. 837 XIII ^e (4 ^e ¼) Paris / Nord de Paris	Rutebeuf
Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521 XIII ^e (4 ^e ¼) Île-de-France (?) Dijon ?	Pierre de Beauvais XIII ^e (1 ^{ère} ½) Beauvais, St-Denis
Paris, BnF fr. 834 XIV ^e (début) Île de France (?)	Pierre de Beauvais

Nord

Cote, date et lieu de confection du manuscrit
Nottingham, UL Mi LM 6 XIII ^e (2 ^e ½) Nord de la France (?)

Nom, dates et lieu d'origine supposés de l'auteur
Gautier le Leu XIII ^e (2 ^e ½) Nord de la France ?

Un réseau francilien et/ou septentrional

Cote, date et lieu de confection du manuscrit
Bruxelles, KBR 09411-26 XIII ^e (4 ^e ¼) Arras ou alentours
Paris, Arsenal 3142 XIII ^e (4 ^e ¼) Paris
Turin, BU, L.V.32 (détruit) XIII ^e (4 ^e ¼) Wallonie (?)
Paris, BnF fr. 1588 1300 Arras
Paris, BnF fr. 25566 1300 Arras
Paris, BnF fr. 1446 Fin-XIII ^e -début XIV ^e Hainaut ?
Paris, BnF fr. 1634 XIV ^e (2 ^e ½) Wallonie (?)
Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18) XIV ^e (2 ^e ¼) Nord-Est (?)
Paris, BnF fr. 146 1316-1318
Paris, BnF fr. 14968 ; Paris, BnF fr. 2183 ; Paris, Arsenal 3525 ; Bruxelles, KBR 11225-11227 Paris Après 1329

Nom, dates et lieu d'origine supposés de l'auteur
Rutebeuf
Baudouin de Condé Hainaut 1240-1280
Adenet le Roi 1250-1305 Brabant, Flandre, Paris
Baudouin de Condé
Baudouin de Condé
Jacques de Baisieux Fin XIII ^e Flandre (?)
Philippe de Remi 1220-1260 Beauvais
Adam de la Halle 1250-1295 Arras, Naples.
Baudouin de Condé
Jean de Condé 1313-1337 Hainaut
Baudouin de Condé
Jean de Condé
Jean de Condé
Geoffroi de Paris XIV ^e (1 ^{re} ½) Paris
Jean de l'Escurel XIV ^e (1 ^{re} ½) Paris
Watriquet de Couvin 1319-1329 Blois, Paris, Hainaut

B) Manuscrits et commanditaires, auteurs et dédicataires

Espace anglo-normand

Manuscrit	Commanditaire(s) / Premier(s) possesseurs du manuscrit	Auteur(s)	Dédicataire(s) et/ou milieu de l'auteur
Londres, BL, Cotton Nero A.V.	Abbaye cistercienne de Holmcultum (XIV ^e)	Philippe de Thaon	Unfrei de Thaon, Cour royale anglaise de la 1 ^{re} ½ du XII ^e siècle
Paris, BnF fr. 24766	Angier (autographe) 1 ^{er} ¼ du XIII ^e siècle	Angier	Abbaye de Sainte-Frideswide (?) 1 ^{er} ¼ du XIII ^e siècle
Paris, BnF fr. 19525	Inconnu	Guillaume le Clerc de Normandie	Alexandre de Stavenby, évêque de Lichfeld 1 ^{re} ½ du XIII ^e siècle
Londres, BL, Additional 46919	William Herebert (autographe partiel) 1 ^{re} ½ du XIV ^e siècle	Nicole Bozon	Ordre Franciscain (dioc. York / Lincoln) 1 ^{re} ½ du XIV ^e siècle
		William Herebert	Ordre Franciscain (Oxford) 1 ^{re} ½ du XIV ^e siècle

Champagne

Manuscrit	Commanditaire(s) / Premier(s) possesseurs du manuscrit	Auteur(s)	Dédicataire(s) et/ou milieu de l'auteur
Paris, BnF fr. 794	Guiot, de Provins (copiste) 1 ^{er} ¼ du XIII ^e siècle	Chrétien de Troyes	Marie de Champagne 2 ^{ème} ½ du XII ^e siècle Philippe d'Alsace, comte de Flandre 2 ^{ème} ½ du XII ^e siècle
Paris, BnF fr. 1635	Inconnu	Rutebeuf	Thibaut V de Champagne, Roi de Navarre XIII ^e siècle Isabelle de Navarre XIII ^e siècle Ancel de l'Isle-Adam XIII ^e siècle Alphonse, comte de Poitiers XIII ^e siècle/ Érart de Lézinnes chanoine, puis évêque d'Auxerre XIII ^e siècle
Paris, BnF fr. 1593 (section Rutebeuf)	Inconnu	Rutebeuf	

Paris et alentours

Manuscrit	Commanditaire(s) / Premier(s) possesseurs du manuscrit	Auteur(s)	Dédicataire(s) et/ou milieu de l'auteur
Paris, BnF fr. 837	Inconnu	Rutebeuf	
Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521	R. de Capela (copiste ?)	Pierre de Beauvais	Philippe de Dreux, évêque de Beauvais fin XII ^e -début XIII ^e siècle Yolande de Coucy fin XII ^e -début XIII ^e siècle Robert II, comte de Dreux fin XII ^e -début XIII ^e siècle

Paris, BnF fr. 834	Inconnu
-----------------------	---------

Pierre de Beauvais	
-----------------------	--

Nord

Manuscrit	Commanditaire(s) / Premier(s) possesseurs du manuscrit
Nottingham, UL Mi LM 6	Comtes de Laval XIV ^e siècle

Auteur(s)	Dédicataire(s) et/ou milieu de l'auteur
Gautier le Leu	Inconnu

Un réseau francilien et/ou septentrional
Fin XIII^e et 1300

Manuscrit	Commanditaire(s) / Premier(s) possesseurs du manuscrit
Paris, Arsenal 3142	Gaucher de Châtillon (?) Gui de Dampierre (comte de Flandre, fils de Marguerite) (?) Henri de Brabant (duc) (?) Marie de Brabant (sa fille, femme de Philippe III le Hardi) (?) Godefroid de Brabant (son fils) (?) Isabelle de France (?) Robert II d'Artois (?)
Bruxelles, KBR 09411- 26	Inconnu
Turin, BU, L.V.32 (détruit)	Inconnu
Paris, BnF fr. 1588	Robert II d'Artois Ou Robert de Clermont (?)
Paris, BnF fr. 25566	Maison de Flandre Maison de Hangest

Auteur(s)	Dédicataire(s) et/ou milieu de l'auteur
Adenet le Roi,	Gui de Dampierre (comte de Flandre, fils de Marguerite) Henri de Brabant (duc) Marie de Brabant (sa fille, femme de Philippe III le Hardi) Godefroid de Brabant (son fils) Isabelle de France Robert II d'Artois
Baudouin de Condé	Marguerite de Constantinople, comtesse de Flandre et de Hainaut Guillaume II de Dampierre
Rutebeuf	
Baudouin de Condé	
Baudouin de Condé	
Jacques de Baisieux	Aucun
Philippe de Remi	
Adam de la Halle	Robert II d'Artois Charles d'Anjou

Après 1300

Manuscrit	Commanditaire(s) / Premier(s) possesseurs du manuscrit
Paris, BnF fr. 1446	Guy de Dampierre, comte de Flandre et marquis de Namur Jean d'Avesnes, comte de Hainaut, de Hollande et de Zélande Hugues de Châtillon, comte de Blois et de Dunois (Section Butor)
Paris, Arsenal 3524	Guillaume Ier de Hainaut et Jeanne de Valois (?)
Paris, BnF fr. 1634	Inconnu
Rome, Biblioteca Casanatense 1598 (B.III.18)	Inconnu

Auteur(s)	Dédicataire(s) et/ou milieu de l'auteur
Baudouin de Condé	Marguerite de Constantinople comtesse de Flandre et de Hainaut Guillaume II de Dampierre
Jean de Condé	 Guillaume Ier de Hainaut et Jeanne de Valois
Baudouin de Condé	
Jean de Condé	Guillaume Ier de Hainaut et Jeanne de Valois
Baudouin de Condé	Marguerite de Constantinople comtesse de Flandre et de Hainaut Guillaume II de Dampierre
Jean de Condé	

Paris, BnF fr. 146	Gérard de Montaigu Milieu curial parisien 1 ^{er} ¼ du XIV ^e siècle
Paris, BnF fr. 14968	Gui de Blois
Paris, BnF fr. 2183	J. Valee ?
Paris, Arsenal 3525	Philippe VI et Jeanne de Bourgogne ?
Bruxelles, KBR 11225-11227	Entourage du roi de France Philippe VI ?

Geoffroi de Paris	Philippe V le long
Jean de l'Escurel	Aucun
Watriquet de Couvin	Gaucher de Châtillon Gui de Blois Philippe VI Charles IV et Jeanne d'Evreux Milieu curial capétien et Valois
Watriquet de Couvin	
Watriquet de Couvin	
Watriquet de Couvin	

Annexe III :**BLOCS TROUVÈRES MANUSCRITS****Ordre des sections autoriales dans les chansonniers de trouvères**(Chansonniers *KNXMe* et *Aa*)Remarques :

Les encadrés gras indiquent un bloc auctorial commun à plusieurs manuscrits.

Gris foncé : bloc commun aux quatre collections.

Gris semi-foncé : commun à trois collections (rappelées en marge).

Gris pâle : commun à deux collections (rappelées en marge).

Blanc et encadré fin : positionnement unique à la collection.

Dans le tableau a), le sigle des manuscrits qui partagent un « bloc commun » est rappelé dans la marge droite.

a) Famille *KNXMe*

Bibliothèque de l'Arsenal 5198 (K)	BnF fr. 845 (N)	BnF nouv. acq. fr. 1050 (X)	Chansonnier de Mesmes <i>Me</i> (perdu)	
Roi de Navarre (R. de N.)	Roi de Navarre (R. de N.)	Roi de Navarre (R. de N.)	Roi de Navarre (R. de N.)	<i>KNXMe</i>
Gace Brulé (G. B.)	Gace Brulé (G. B.)	Gace Brulé (G. B.)	Gace Brulé (G. B.)	<i>KNXMe</i>
Chastelain de Coucy (Ch. de C.)	Chastelain de Coucy (Ch. de C.)	Chastelain de Coucy (Ch. de C.)	Chastelain de Coucy (Ch. de C.)	<i>KNXMe</i>
Blondel de Nesles (Bl. de N.)	Blondel de Nesles (Bl. de N.)	Blondel de Nesles (Bl. de N.)	Blondel de Nesles (Bl. de N.)	<i>KNXMe</i>
	Comte d'Anjou (C. d'A.)			
	Hughes de Bregi (Hugh. de Br.)			
	Perrin d'Angecourt (P. d'A.)		Perrin d'Angecourt (P. d'A.)	<i>NMe</i>
	Thierri de Soissons (Th. de S.)		Thierri de Soissons (Th. de S.)	<i>NMe</i>
	Gillebert de Berneville (G. de Bern.)			
Thibaut de Blason (T. de B.)	Thibaut de Blason (T. de B.)	Thibaut de Blason (T. de B.)	Thibaut de Blason (T. de B.)	<i>KNXMe</i>
Gautier de Dargies (Gaut. de D.)	Gautier de Dargies (Gaut. de D.)	Gautier de Dargies (Gaut. de D.)	Gautier de Dargies (Gaut. de D.)	<i>KNXMe</i>
Moniot d'Arras (M. d'A.)	Moniot d'Arras (M. d'A.)	Moniot d'Arras (M. d'A.)	Moniot d'Arras (M. d'A.)	<i>KNXMe</i>
Raoul de Soissons (R. de S.)		Raoul de Soissons (R. de S.)		<i>KX</i>

Gillebert de Berneville (G. de Bern.)		Gillebert de Berneville (G. de Bern.)	Gillebert de Berneville (G. de Bern.)	<i>KNXMe</i>
Perrin d'Angecourt (P. d'A.)		Perrin d'Angecourt (P. d'A.)		<i>KX</i>
		Eustache de Reims (E. de R.)		
Richart de Semilli (Rich. de S.)	Richart de Semilli (Rich. de S.)	Richart de Semilli (Rich. de S.)	R Richart de Semilli (Rich. de S.)	<i>KNXMe</i>
Vidame de Chartres (Vid. de Ch.)	Vidame de Chartres (Vid. de Ch.)	Vidame de Chartres (Vid. de Ch.)	Vidame de Chartres (Vid. de Ch.)	<i>KNXMe</i>
Robert de Blois (Rob. de Bl.)	Robert de Blois (Rob. de Bl.)	Robert de Blois (Rob. de Bl.)	Robert de Blois (Rob. de Bl.)	<i>KNXMe</i>
Raoul de Ferrieres (R. de F.)	Raoul de Ferrieres (R. de F.)	Raoul de Ferrieres (R. de F.)	Raoul de Ferrieres (R. de F.)	<i>KNXMe</i>
Chièvre de Raims				
Robert de Reins (R. de R.)	Robert de Reins (R. de R.)	Robert de Reins (R. de R.)	Robert de Reins (R. de R.)	<i>KNXMe</i>
Moniot de Paris (M. de P.)	Moniot de Paris (M. de P.)	Moniot de Paris (M. de P.)	Moniot de Paris (M. de P.)	<i>KNXMe</i>
Eude de la Courroierie	Eude de la Courroierie		Eude de la Courroierie	<i>KNMe</i>
Jehan Erart (J. E.)	Jehan Erart (J. E.)		Jehan Erart (J. E.)	<i>KNMe</i>
Raoul de Beauvais (R. de B.)	Raoul de Beauvais (R. de B.)		Raoul de Beauvais (R. de B.)	<i>KNMe</i>
Gautier d'Espinou (G. d'Esp.)	Gautier d'Espinou (G. d'Esp.)		Gautier d'Espinou (G. d'Esp.)	<i>KNMe</i>
Jacques d'Espinous (J. d'Esp.)			Jacques d'Espinous (J. d'Esp.)	<i>KMe</i>
Jaque de Cysoing (J. de Cys.)	Jaque de Cysoing (J. de Cys.)		Jaque de Cysoing (J. de Cys.)	<i>KNMe</i>
Gontier de Soignies (G. de S.)	Gontier de Soignies (G. de S.)		Gontier de Soignies (G. de S.)	<i>KNMe</i>
Simon d'Autie (S. d'A.)	Simon d'Autie (S. d'A.)		Simon d'Autie (S. d'A.)	<i>KNMe</i>
	Jehan l'Orgueneur (J. l'Org.)			
Richart de Fournival (Rich. de F.)	Richart de Fournival (Rich. de F.)		Richart de Fournival (Rich. de F.)	<i>KNMe</i>
Vielart de Corbie (V. de C.)	Vielart de Corbie (V. de C.)	Vielart de Corbie (V. de C.)	Vielart de Corbie (V. de C.)	<i>KNXMe</i>
Oudart de Laceni (O. de L.)	Oudart de Laceni (O. de L.)	Oudart de Laceni (O. de L.)	Oudart de Laceni (O. de L.)	<i>KNXMe</i>
Baude de la Quarriere (B. de la Q.)	Baude de la Quarriere (B. de la Q.)	Baude de la Quarriere (B. de la Q.)	Baude de la Quarriere (B. de la Q.)	<i>KNXMe</i>
Tresorier (Le) de Lille (Tr. de L.)	Tresorier (Le) de Lille (Tr. de L.)	Tresorier (Le) de Lille (Tr. de L.)	Tresorier (Le) de Lille (Tr. de L.)	<i>KNXMe</i>

Gille de Maisons (G. de M.)	Gille de Maisons (G. de M.)	Gille de Maisons (G. de M.)	Gille de Maisons (G. de M.)	KNXMe
Brunel de Tours	Brunel de Tours	Brunel de Tours	Brunel de Tours	KNXMe
Colin Muset (C. M.)	Colin Muset (C. M.)	Colin Muset (C. M.)	Colin Muset (C. M.)	KNXMe
Jaque de Hesdin (J. de H.)	Jaque de Hesdin (J. de H.)	Jaque de Hesdin (J. de H.)	Jaque de Hesdin (J. de H.)	KNXMe
Duc de Brabant (D. de Br.)	Duc de Brabant (D. de Br.)	Duc de Brabant (D. de Br.)	Duc de Brabant (D. de Br.)	KNXMe
Colart le Bouteiller (C. le B.)	Colart le Bouteiller (C. le B.)	Colart le Bouteiller (C. le B.)	Colart le Bouteiller (C. le B.)	KNXMe
Gobin de Reims (Gob. de R.)	Gobin de Reims (Gob. de R.)	Gobin de Reims (Gob. de R.)		KNX
Robert III (?) Mauvoisin (R. M.)	Robert III (?) Mauvoisin (R. M.)	Robert III (?) Mauvoisin (R. M.)		KNX
Jaque d'Ostun (J. d'Ost.)	Jaque d'Ostun (J. d'Ost.)	Jaque d'Ostun (J. d'Ost.)		KNX
Jehan l'Orgueneur (J. l'Org.)	Jehan l'Orgueneur (J. l'Org.)	Jehan l'Orgueneur (J. l'Org.)	Jehan l'Orgueneur (J. l'Org.)	KNXMe
Gille le Vinier (G. le V.)	Gille le Vinier (G. le V.)	Gille le Vinier (G. le V.)	Gille le Vinier (G. le V.)	KNXMe
	Amaury de Creon			
Maurice de Craon (M. de Cr.)				
		Pierre de Craon (P. de Cr.)	Pierre de Craon (P. de Cr.)	XMe
Chanoine (Le) de Saint Quentin (Ch. de S. Q.)	Chanoine (Le) de Saint Quentin (Ch. de S. Q.)	Chanoine (Le) de Saint Quentin (Ch. de S. Q.)	Chanoine (Le) de Saint Quentin (Ch. de S. Q.)	KNXMe
Baudouin des Auteus (B. des A.)	Baudouin des Auteus (B. des A.)	Baudouin des Auteus (B. des A.)	Baudouin des Auteus (B. des A.)	KNXMe
Chardon (Ch.)	Chardon (Ch.)	Chardon (Ch.)	Chardon (Ch.)	KNXMe
Sauvage d'Arras (Sauv. D'Ar.)	Sauvage d'Arras (Sauv. D'Ar.)	Sauvage d'Arras (Sauv. D'Ar.)	Sauvage d'Arras (Sauv. D'Ar.)	KNXMe
Aubin de Sezanne (A. de S.)	Aubin de Sezanne (A. de S.)	Aubin de Sezanne (A. de S.)		KNX
Robert de Memberoles (R. de M.)	Robert de Memberoles (R. de M.)	Robert de Memberoles (R. de M.)	Robert de Memberoles (R. de M.)	KNXMe
Phelipot Paon (P. P.)	Phelipot Paon (P. P.)	Phelipot Paon (P. P.)	Phelipot Paon (P. P.)	KNXMe
Guillaume le Vinier (Guill. le V.)	Guillaume le Vinier (Guill. le V.)	Guillaume le Vinier (Guill. le V.)		KNX
Hughes de Bregi (Hug. de Br.)	Hughes de Bregi (Hug. de Br.)	Hughes de Bregi (Hug. de Br.)	Hughes de Bregi (Hug. de Br.)	KNXMe
Rogeret de Cambrai (Rog. de C.)	Rogeret de Cambrai (Rog. de C.)	Rogeret de Cambrai (Rog. de C.)	Rogeret de Cambrai (Rog. de C.)	KNXMe
Jehan de Maisons (J. de M.)	Jehan de Maisons (J. de M.)	Jehan de Maisons (J. de M.)	Jehan de Maisons (J. de M.)	KNXMe

Comte de Bretagne (C. de Br.)	Comte de Bretagne (C. de Br.)		Comte de Bretagne (C. de Br.)	KNMe
Robert du Chastel (R. du Ch.)	Robert du Chastel (R. du Ch.)		Robert du Chastel (R. du Ch.)	KNMe
Lambert Ferri (L. F.)	Lambert Ferri (L. F.)		Lambert Ferri (L. F.)	KNMe
Cuvelier (Cuv.)	Cuvelier (Cuv.)		Cuvelier (Cuv.)	KNMe
Jehan Erart (J. E.)	Jehan Erart (J. E.)			KN
Colart le Bouteiller (C. le B.)	Colart le Bouteiller (C. le B.)			KN
Eustache le Peintre (Eust. le P.)	Eustache le Peintre (Eust. le P.)			KN
Thomas Erier (Th. Er.)	Thomas Erier (Th. Er.)			KN
Robert du Chastel (R. du Ch.)	Robert du Chastel (R. du Ch.)			KN
Lambert Ferri (L. F.)	Lambert Ferri (L. F.)			KN
Carasau (Car.)	Carasau (Car.)			KN
Jehan Erart (J. E.)	Jehan Erart (J. E.)			KN
			Eustache le Peintre (Eust. le P.)	
	Maihieu de Gant (Maih. de G.)		Maihieu de Gant (Maih. de G.)	NMe
	Comte de la Marche (C. de la M)	Comte de la Marche (C. de la M)		NX
		Robert du Chastel (R. du Ch.) Comte d'Anjou (C. d'A.) Comte de Bretagne (C. de Br.) Lambert Ferri (L. F.) Cuvelier (Cuv.) Colart le Bouteiller (C. le B.) Robert du Chastel (R. du Ch.) Lambert Ferri (L. F.) Carasau (Car.) Gontier de Soignies (G. de S.)		
			Robert III (?) Mauvoisin (R. M.) Thomas Erier (Th. Er.) Carasau (Car.)	

Aubin de Sezanne (A. de S.)		Aubin de Sezanne (A. de S.)	Aubin de Sezanne (A. de S.)	KXMe
Jehan Erart (J. E.)		Jehan Erart (J. E.)		KX
Maihieu de Gant (Maih. de G.)		Maihieu de Gant (Maih. de G.)		KX
Robert du Chastel (R. du Ch.)				
Jehan Frumel (J. Fr.)	Jehan Frumel (J. Fr.)		Jehan Frumel (J. Fr.)	KNMe
Guillaume Veau (G. V.)	Guillaume Veau (G. V.)			
Maihieu de Gant (Maih. de G.)	Maihieu de Gant (Maih. de G.)			
Vilain d'Arras (Vil. d'A.)	Vilain d'Arras (Vil. d'A.)	Vilain d'Arras (Vil. d'A.)		KNX
Carasau (Car.)	Carasau (Car.)		Carasau (Car.)	KNMe
Thomas Erier (Th. Er.)			Thomas Erier (Th. Er.)	KMe
		Jehan Frumel (J. Fr.) Guillaume Veau (G. V.) Robert de Reins (R. de R.) Robert III (?) Mauvoisin (R. M.) Chancelier de Paris (Ch. de P.) Gautier d'Espinau (G. d'Esp.)		
			Comte d'Anjou (C. d'A.) Roger d'Andeli (R. d'A.)	
Comte de la Marche (C. de la M)			Comte de la Marche (C. de la M)	KMe
Thierry de Soissons (Th. de S.) Gillebert de Berneville (G. de Bern.) Pierre de Beaumarchais (P. de B.) Blondel de Nesles (Bl. de N.) Perrin d'Angecourt (P. d'A.)				

[...]	[...]	[...]	[...]
-------	-------	-------	-------

a) Famille *Aa*

Arras, BM 657 A	Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana Regina 1490 a
Roi de Navarre (R. de N.)	Roi de Navarre (R. de N.)
Chastelain de Coucy (Ch. de C.)	Chastelain de Coucy (Ch. de C.)
Gautier de Dargies (Gaut. de D.)	Gautier de Dargies (Gaut. de D.)
Hughes de Bregi (Hug. De Br.)	
	Gace Brulé (G. B.)
Vidame de Chartres (Vid. de Ch.)	Vidame de Chartres (Vid. de Ch.)
Pierre II de Molins (P. de Mol.)	Pierre II de Molins (P. de Mol.)
	Conon de Betune (C. de Bet.)
Duc de Brabant (D. de Br.)	Duc de Brabant (D. de Br.)
	Hughes de Bregi (Hugh. de Br)
	Maurice de Craon (M. de Cr.)
	Jaque de Cysoing (J. de Cys.)
	Raoul de Soissons (R. de S.)
Guillaume le Vinier (Guil. le V.)	Guillaume le Vinier (Guil. le V.)
Richard de Fournival (Rich. de F.)	Richard de Fournival (Rich. de F.)
	Moniot d'Arras (M. d'A.)
Adam de la Halle (Ad. de la H.)	Adam de la Halle (Ad. de la H.)
	Gaidifer d'Avion (Gad.)
	Jaque le Vinier (J. le V.)
	Robert du Chastel (R. du Ch.)
	Jehan le Petit (J. le P.)

	Guillaume Veau (G. V.)
	Baude au Grenon (B. au Gr.)
	Henri Amion (H. A.)
	Maihieu de Gant (Maih. De G.)
	Adam de Givenci (Ad. de Giv.)
	Simon d'Autie (S. d'A.)
	Richard de Fournival (Rich. de F.)
	Colart le Bouteiller (C. le B.)
	Jehan Bretel (J. Bret.)
	Robert de la Pierre (R. de la P.)
	Jehan Frumel (J. Fr.)
	Jehan de Grieviler (J. de Griev.)
	Jehan de la Fontaine (J. de la F.)
	Guillaume le Paigneur d'Amiens
	Blondel de Nesles (Bl. de N.)
	Gillebert de Berneville (G. de Bern.)
	Perrin d'Angecourt (P. d'A.)
	Cuvelier (Cuv.)
	Richard de Fournival (Rich. de F.)
	Martin le Beguin (M. le B.)
	Jehan Erart (J. E.)
	Carasau (Car.)
	Thomas Erier (Th. Er.)
	Gastebélé (Gast.)
	Chrestien de Troies (Chr. De Tr.)
	Jehan Erart (J. E.)

	Gillebert de Berneville (G. de Bern.)
	Guillaume le Paigneur d'Amiens
	Guillaume le Vinier (Guill. le V.)
	Richard de Fournival (Rich. de F.)
	Moniot d'Arras (M. d'A.)
	Jaque le Vinier (J. le V.)
	Moniot d'Arras (M. d'A.)
	Perrot de Neles (P. de N.)
	Guillaume de Betune (Guill. de Bet.)
Jeux-partis	<i>Vers Adam</i> <i>Vers Nievalos Amions</i> <i>Willaumes d'Amiens li paignerres</i> <i>Jeu Adam</i> <i>Jeux-partis</i>

Annexe IV : MOBILITÉ ET FIGEMENT

Collections autoriales présentes dans plus d'un manuscrit

(Pierre de Beauvais, Rutebeuf, Baudouin de Condé, Jean de Condé et Watriquet de Couvin)

Remarques :

Chaque tableau rend compte de l'ordre d'apparition des pièces d'une collection par manuscrit. Les espaces ne sont pas ici une indication de discontinuité entre les pièces ; ils ont pour objectif de mettre en valeur le mieux possible l'aspect récurrent de l'ordre de certaines pièces d'une collection à l'autre.

Chaque type d'encadré désigne un bloc de poèmes en fonction des manuscrits où il revient. La réalité de la tradition manuscrite de chaque auteur étant différente, il n'existe pas de logique commune à tous les tableaux de l'annexe pour les encadrés.

La superposition des encadrés rend compte des pièces qui font partie de plusieurs blocs, l'un récurrent dans une série de manuscrits, et l'autre dans une série distincte.

Les sigles entre parenthèses sont repris des éditions critiques des œuvres de chaque auteur, lorsqu'il y a lieu.

A) WATRIQUET DE COUVIN

BNF fr. 14968	BNF fr. 2183	Arsenal 3525	KBR 11225-27
		<i>Tourn. Dam.</i> (XVIII)	<i>Tourn. Dam.</i> (XVIII)
		<i>Dit Roi</i> (XIX)	<i>Dit Roi</i> (XIX)
		<i>Cigogne</i> (XX)	<i>Cigogne</i> (XX)
		<i>Mir. Princes</i> (XVII)	
<i>Mir. Dames</i> (I)		<i>Mir. Dames</i> (I)	
<i>Connétable</i> (II)			
		<i>Rais. Mes.</i> (XXVII)	
		<i>Fol Mén.</i> (XXVIII)	
		<i>Chanoin.</i> (XXIX)	
		<i>Dam. Par.</i> (XXX)	
		<i>Faux</i> (XXXI)	
<i>Noix</i> (III)	<i>Noix</i> (III)		<i>Noix</i> (III)
<i>Araignée</i> (IV)			
<i>Fortune</i> (V)	<i>Fortune</i> (V)		
<i>Mahommés</i> (VI)			
<i>Arbre</i> (VII)	<i>Arbre</i> (VII)	<i>Arbre</i> (VII)	
<i>Fontaine</i> (VIII)	<i>Fontaine</i> (VIII)	<i>Fontaine</i> (VIII)	
<i>Confession</i> (IX)	<i>Confession</i> (IX)	<i>Confession</i> (IX)	
	<i>Huit coul.</i> (XXIII)		
<i>Haute Hon.</i> (X)	<i>Haute Hon.</i> (X)	<i>Haute Hon.</i> (X)	<i>Haute Hon.</i> (X)
			<i>Trois vertus</i> (XXV)
			<i>Dépît</i> (XIV)
<i>Jeune fils</i> (XI)	<i>Jeune fils</i> (XI)	<i>Jeune fils</i> (XI)	<i>Jeune fils</i> (XI)
<i>Loyauté</i> (XII)	<i>Loyauté</i> (XII)	<i>Loyauté</i> (XII)	<i>Loyauté</i> (XII)
		<i>Scarabée</i> (XXXII)	
<i>Ortie</i> (XIII)	<i>Ortie</i> (XIII)	<i>Ortie</i> (XIII)	<i>Ortie</i> (XIII)
<i>Dépît</i> (XIV)	<i>Dépît</i> (XIV)	<i>Dépît</i> (XIV)	
<i>Quatre sièges</i> (XV)	<i>Quatre sièges</i> (XV)	<i>Quatre sièges</i> (XV)	
<i>Preu Chev.</i> (XVI)	<i>Preu Chev.</i> (XVI)		
<i>Mir. Princes</i> (XVII)			

<i>Tourn. Dam. (XVIII)</i>			
<i>Dit Roi (XIX)</i>			
<i>Cigogne (XX)</i>			
	<i>Fête cmte (XXIV)</i>	<i>Fête cmte (XXIV)</i>	
	<i>Trois vertus (XXV)</i>	<i>Trois vertus (XXV)</i>	
	<i>Escole (XXVI)</i>		
		<i>Preu Chev. (XVI)</i>	
	<i>Araignée (IV)</i>	<i>Araignée (IV)</i>	
	<i>Mahommés (VI)</i>	<i>Mahommés (VI)</i>	
		<i>Noix (III)</i>	
		<i>Fortune (V)</i>	
<i>Ave Maria (XXI)</i>		<i>Ave Maria (XXI)</i>	<i>Ave Maria (XXI)</i>
<i>Fatrasie (XXII)</i>			
	<i>Cigogne (XX)</i>		
	<i>Dit Roi (XIX)</i>		

B) JEAN DE CONDÉ

BnF fr. 1446	Ars. 3524	Bibl. Casanatense 1598 (B.III.18)
	<i>Oisiaus</i> (XXXVII)	
	<i>Entendement</i> (XXXVIII)	
<i>Gentillesse</i> (XXXIX)	<i>Gentillesse</i> (XXXIX)	
<i>Haus homes</i> (XL)	<i>Haus homes</i> (XL)	
<i>Trois amis</i> (XLI)	<i>Trois amis</i> (XLI)	
<i>Vrai sage</i> (XLII)	<i>Vrai sage</i> (XLII)	
<i>Deux choses</i> (XIX)	<i>Deux choses</i> (XIX)	
<i>Castois jeune</i> (XXVI)	<i>Castois jeune</i> (XXVI)	
<i>Candeille</i> (XLIII)	<i>Candeille</i> (XLIII)	
<i>Ave Maria</i> (XLIV)	<i>Ave Maria</i> (XLIV)	
<i>Loyaux</i> (XLV)	<i>Loyaux</i> (XLV)	
<i>Cointise</i> (XLVI)	<i>Cointise</i> (XLVI)	
<i>Rétrograde</i> (XLVII)	<i>Rétrograde</i> (XLVII)	
<i>Fourmis</i> (XLVIII)	<i>Fourmis</i> (XLVIII)	
<i>Fortune</i> (XLIX)	<i>Fortune</i> (XLIX)	
<i>Frankise</i> (L)	<i>Frankise</i> (L)	
<i>Chiers amoureux</i>		
<i>Mahommés</i> (LI)	<i>Mahommés</i> (LI)	
<i>Charneis amis</i> (LII)	<i>Charneis amis</i> (LII)	
<i>Ourse</i> (LIII)	<i>Ourse</i> (LIII)	
<i>Confors</i> (LIV)	<i>Confors</i> (LIV)	
<i>Ipocrisie Jac.</i> (LV)	<i>Ipocrisie Jac.</i> (LV)	
<i>Vilains courtois</i> (LVI)	<i>Vilains courtois</i> (LVI)	
<i>Escrin</i> (LVII)	<i>Escrin</i> (LVII)	
<i>Femmes houn.</i> (LVIII)	<i>Femmes houn.</i> (LVIII)	
<i>Pappillon</i> (LIX)	<i>Pappillon</i> (LIX)	
<i>Engeran</i> (LXVIII)		
<i>Synge</i> (LX)	<i>Synge</i> (LX)	
<i>Usages siècle</i> (LXI)	<i>Usages siècle</i> (LXI)	
<i>Portejoie</i> (LXII)	<i>Portejoie</i> (LXII)	
<i>Trois sages</i> (XIII)	<i>Trois sages</i> (XIII)	
<i>Mar. Hardement</i> (XXXI)	<i>Mar. Hardement</i> (XXXI)	
<i>Saingler</i> (XII)	<i>Saingler</i> (XII)	
<i>Los monde</i> (LXIII)	<i>Los monde</i> (LXIII)	
<i>Lyon</i> (III)	<i>Lyon</i> (III)	
<i>Aigle</i> (XI)	<i>Aigle</i> (XI)	
<i>Despensier</i> (LXIV)	<i>Despensier</i> (LXIV)	
<i>Biauté grasce</i> (LXV)	<i>Biauté grasce</i> (LXV)	
<i>Pelote</i> (XXVIII)	<i>Pelote</i> (XXVIII)	
<i>Oisiaus</i> (XXXVII)		
<i>Entendement</i> (XXXVIII)		
<i>Teüs</i>		
<i>Fremeneurs</i> (LXVI)	<i>Fremeneurs</i> (LXVI)	
	<i>Richoise</i> (XVI)	
	<i>Force nature</i> (LXVII)	
	<i>Engeran</i> (LXVIII)	
	<i>Mireoir</i> (IX)	
	<i>Losengers</i> (LXVIII)	
	<i>Bonne chiere</i> (VI)	
	<i>Bourdeurs</i> (LXX)	

		<i>Koc</i> (II)
		<i>Lyon</i> (III)
		<i>Roi hiermittes</i> (IV)
		<i>Trois Mestiers</i> (V)
		<i>Bone chiere</i> (VI)
		<i>Onneur honte</i> (VII)
		<i>Fighier</i> (VIII)
		<i>Mireoir</i> (IX)
		<i>Recors armes amours</i> (X)
		<i>Aigle</i> (XI)
		<i>Saingler</i> (XII)
		<i>Trois sages</i> (XIII)
		<i>Braies prestre</i> (XIV)
		<i>Pliçon</i> (XV)
		<i>Richoise</i> (XVI)
		<i>Sens emprunté</i> (XVII)
		<i>Frain</i> (XVIII)
		<i>Deux choses</i> (XIX)
		<i>Chien</i> (XX)
		<i>Seürté confort</i> (XXI)
		<i>Oliette</i> (XXII)
		<i>Chevalier mance</i> (XXIII)
		<i>Femme bourgeois</i> (XXIV)
		<i>Pasque</i> (XXV)
		<i>Castois jeune</i> (XXVI)
		<i>Boin non</i> (XXVII)
		<i>Pelote</i> (XXVIII)
		<i>Mortel vie</i> (XXIX)
		<i>Nonnette</i> (XXX)
		<i>Mar. Hardement</i> (XXXI)
		<i>Willlaume</i> (XXXII)
		<i>Hardi cremeteus</i> (XXXIII)
		<i>Levrier</i> (XXXIV)
		<i>Magnificat</i> (XXXV)
		<i>Estas monde</i> (XXXVI)

C) BAUDOUIN DE CONDÉ

KBR 9411-12	Turin L.V. 32	fr. 1446	Ars. 3524	Ars. 3142	BnF fr. 1634
				<i>Ave Maria</i> (XV)	
				<i>Envie</i> (VIII)	
				<i>Bachelor</i> (IV)	
	<i>Manteau</i> (VI)				
<i>Pel</i> (I)					<i>Pel</i> (I)
<i>Gardecorps</i> (II)	<i>Gardecorps</i> (II)			<i>Gardecorps</i> (II)	<i>Gardecorps</i> (II)
			<i>Voie Par.</i> (XVIII)		
				<i>Manteau</i> (VI)	
					<i>Avare</i> (XVI)
					<i>Olifant</i> (XIX)
<i>Pélican</i> (III)		<i>Pélican</i> (III)	<i>Pélican</i> (III)		
				<i>Preudome</i> (VII)	<i>Preudome</i> (VII)
				<i>Gentillesse</i> (XIII)	<i>Gentillesse</i> (XIII)
<i>Bachelor</i> (IV)					
<i>Dragon</i> (V)	<i>Dragon</i> (V)			<i>Dragon</i> (V)	
<i>Manteau</i> (VI)					
<i>Preudome</i> (VII)					
	<i>Pel</i> (I)			<i>Pel</i> (I)	
	<i>Bachelor</i> (IV)				
	<i>Preudome</i> (VII)				
	<i>Rose</i> (X) (ptie 1)				
	<i>Amour fine</i> (XI 4)				
				<i>Mort fût</i> (XI-3)	
				<i>Pomme</i> (XIV)	
				<i>Morts vifs</i> (XVII)	
				<i>Pélican</i> (III)	
<i>Envie</i> (VIII)	<i>Envie</i> (VIII)				
<i>Amour</i> (IX)	<i>Amour</i> (IX)		<i>Amour</i> (IX)	<i>Amour</i> (IX)	
<i>Rose</i> (X)	<i>Rose</i> (X) (ptie 2)		<i>Rose</i> (X)	<i>Rose</i> (X)	
				<i>Chair</i> , (XI 1)	
				<i>Mondés</i> (XI 2)	
				<i>Amour fine</i> (XI 4)	
				<i>Hérauts</i> (XII)	
				<i>Avare</i> (XVI)	
<i>Chair</i> , (XI 1)			<i>Chair</i> , (XI 1)		
<i>Mondés</i> (XI 2)			<i>Mondés</i> (XI 2)		
<i>Fût</i> , (XI 3)			<i>Fût</i> , (XI 3)		
<i>Amour fine</i> (XI 4)			<i>Amour fine</i> (XI 4)		
<i>Hérauts</i> (XII)		<i>Hérauts</i> (XII)	<i>Hérauts</i> (XII)		
<i>Gentillesse</i> (XIII)	<i>Gentillesse</i>	<i>Gentillesse</i>	<i>Gentillesse</i>		

Annexe Recherche

	(XIII)	(XIII)	(XIII)		
Pomme (XIV)		Pomme (XIV)	Pomme (XIV)		
Ave Maria (XV)		Ave Maria (XV)	Ave Maria (XV)		
Avare (XVI)		Avare (XVI)	Avare (XVI)		
		Pel (I)	Pel (I)		
		Gardecorps (II)	Gardecorps (II)		
		Bachelor (IV)	Bachelor (IV)		Bachelor (IV)
		Dragon (V)	Dragon (V)		Dragon (V)
		Manteau (VI)	Manteau (VI)		Manteau (VI)
		Preudome (VII)	Preudome (VII)		
		Envie (VIII)	Envie (VIII)		
		Morts vifs (XVII)	Morts vifs (XVII)		
	Prisons d'Am.				
		Voie Par. (XVIII)			
					Vers de Droit.

D) RUTEBEUF

BnF fr. 837	BnF fr. 1593 (1 ^{ère} section XIII ^e seulement)	BnF fr. 1635	Bruxelles KBR 9411-26
Élyzabel (AT)			
Sacristain (AV)			
Théophile (AU)			
	Sergines (T)		
Outremer (AE)	Outremer (AE)		
Sergines (T)			
	Notre Dame (AY)		
Griesche H. (AG)	Griesche H. (AG)		
Griesche É. (AH)	Griesche É. (AH)		
Dame Église (BE)	Dame Église (BE)		
	Cordeliers (A)		
Anseau (AF)			
Jacobins (K)	Jacobins (K)		
Discorde Jac. (B)	Discorde Jac. (B)		
	Anseau (AF)		
Mariage (AL)			
Complainte (AM)			
Voie Humilité (O)			
Pharisien (D)			
	Ordres (L)	Ordres (L)	
Ch. Ordres (M)	Ch. Ordres (M)	Ch. Ordres (M)	
	D. Guil. St-Am. (C)		
	Hypo. Hum. (H)		
	Pharisien (D)		
	Béguines (N)		
	C. Guil. St-Am (E)		
Pet Vilain (BG)	Pet Vilain (BG)		
Brichemer (AR)	Brichemer (AR)		
C. Guil. St-Am (E)			
		Repentance (AQ)	
		Aristote (AN)	
		Jacobins (K)	
		Âne (BF)	
Égyptienne (AS)			
Disp. Charlot (BB)		Disp. Charlot (BB)	
Plaies (Q)	Plaies (Q)	Plaies (Q)	
D. Guil. St-Am. (C)			
	Dit. N-D. (AW)		
Règles (F)		Règles (F)	
		Outremer (AE)	
		Croisé Décroisé (AB)	Croisé Décroisé

			(AB)
		Mensonge (J)	
Mensonge (J)		Constantinople (U)	
Constantinople (U)			
		Dame Église (BE)	
		Anseau (AF)	
Ave Maria (AX)			
		C. Poitiers (AD)	
		Discorde Jac. (B)	
		Sergines (T)	
		Hypo. Hum. (H)	
		Voie Humilité (O)	Voie Humilité (O)
		Élyzabel (AT)	
		Eude Nevers (Y)	
		IX joies N-D (AZ)	
		Ribauds (AJ)	
		Pauvreté (AP)	
		Vie du Monde	
		Mariage (AL)	
		Complainte (AM)	
		Pharisien (D)	
		D. Guil. St-Am. (C)	
R. Bestourné (AK)		R. Bestourné (AK)	
		Griesche H. (AG)	
		Griesche É. (AH)	
		Nouvelle Compl.	Nouvelle Compl.
		Tunis (Z)	
		D. Pouille (V)	
		Ch. Pouille (W)	
D. fr. Denise (BD)		D. fr. Denise (BD)	
		Charlot lièvre (BA)	
		Pet Vilain (BG)	
		C. Guil. St-Am (E)	
		Roi Navarre (AC)	
		Sacristain (AV)	
		Égyptienne (AS)	
		Herberie (BC)	
		Dit. N-D. (AW)	
		Paix Rut. (AO)	
		Université Paris (P)	
		Brichemer (AR)	
		Théophile (AU)	
		Béguines (N)	
			Outremer (AE)
État monde (R)			
Repentance (AQ)			Repentance (AQ)

E) PIERRE DE BEAUVAIS

BnF fr. 834	BnF, nouv. acq. fr. 13521
	<i>Vie de Saint Eustache</i>
	<i>Vie de Saint Germer</i>
	<i>Vie de Saint Josse</i>
	<i>Vie de Sainte Marguerite</i>
	<i>Bestiaire</i>
	<i>Translation et miracles St Jacques</i>
	<i>Pseudo-Turpin</i>
	<i>La Mappemonde</i>
<i>Diète du corps et de l'âme</i>	<i>Diète du corps et de l'âme</i>
<i>L'œuvre quotidienne</i>	<i>L'œuvre quotidienne</i>
	<i>Les trois séjours de l'homme</i>
	<i>Des trois Maries</i>
	<i>Olympiade</i>
<i>Bestiaire</i>	
<i>Translation et miracles St Jacques</i>	
<i>Pseudo-Turpin</i>	

II. ANNEXE REPÈRE

Repère I : LISTE DES NOMS D'AUTEURS SONDÉS

Noms de poètes recensés dans le Dictionnaire des Lettres Françaises
Répartition par grandes aires chronologiques (1100-1340)

XII^e siècle

1. Adam de Perseigne
2. Adam de Ross
3. Adgar dit « Williame »
4. Aimon de Varennes
5. Alexandre de Bernay
6. Alexandre de Paris
7. Ambroise (<i>Estoire de la Guerre sainte</i>)
8. Beneit (auteur de la <i>Vie de Saint Thomas Becket</i>)
9. Benoît (auteur de la <i>Navigation de Saint Brendan</i>)
10. Benoît de Sainte Maure
11. Bérol (auteur du <i>Purgatoire</i>)
12. Bérout (Auteur du <i>Tristan</i>)
13. Blondel de Nesle
14. Châtelain de Coucy
15. Chrétien de Troyes
16. Clémence de Barking
17. Conon de Béthune
18. Élie de Winchester
19. Étienne de Fougères
20. Everat (traducteur de l'Ancien Testament)
21. Évrard de Kirkham
22. Gace Brulé
23. Gautier d'Arras
24. Gautier Map
25. Geffrei Gaimar
26. Geoffroi de Villehardouin
27. Gilles de Vieux-Maisons
28. Gontier de Soignies
29. Graindor de Brie
30. Gui de Cambrai
31. Guillaume de Berneville
32. Guillaume de Ferrières
33. Guillaume de Saint-Pair
34. Hue de Rotelande

35. Huon d'Oisy
36. Jean de Hauteville
37. Jean le Nevelon
38. Jordan Fantosme
39. Lambert le Tort
40. Marie de France
41. Maurice de Sully
42. Philippe de Thaon
43. Pierre de Peckham / d'Abernon
44. Raimbert de Paris
45. Robert Biket
46. Samson de Nanteuil
47. Simon de Freine
48. Thibaut de Marly
49. Thibaut de Vernon
50. Thomas (auteur du <i>Roman de Horn</i>)
51. Thomas d'Angleterre
52. Thomas de Kent
53. Wace
54. Walter de Bibbesworth

Fin XII^e-début XIII^e siècle

55. André de Coutances
56. Bertrand de Bar sur Aube
57. Blondel de Nesle
58. Edmond d'Abingdon
59. Eustache (auteur du <i>Fuerre de Gadres</i>)
60. Hélinand de Froidmont
61. Henri de Valenciennes
62. Hermann de Valenciennes
63. Jean Bodel
64. Renaut (Auteur d'une <i>Vie de Saint Jean Chrysostome</i>)
65. Richard de Semily
66. Robert Mauvoisin
67. Robert de Sabloeil
68. Thibaut d'Amiens

Première moitié du XIII^e siècle

69. Adam de Givenchy
70. Alard de Cambrai
71. Alexandre (Auteur d' <i>Athis et Prophilias</i>)

72. Aubouin de Sézanne
73. Audefroï le Bâtard
74. Aumeric (<i>Vie de Sainte Catherine</i>)
75. Bérenger (interpolateur de la <i>Bible</i>)
76. Boivin de Provins
77. Calendre
78. Chardon de Croisilles
79. Châtelain d'Arras
80. Clerc de Vaudoy
81. Colin Muset
82. Duc Henri III, duc de Brabant
83. Durand (<i>Trois bossus ménestrels</i>)
84. Fouque (<i>Vie de Sainte Marguerite</i>)
85. Frère Angier
86. Gautier d'Épinal
87. Gautier de Coinci
88. Gautier de Dargies
89. Gerbert de Montreuil
90. Gervaise (auteur d'un <i>Bestiaire</i>)
91. Gilbert de Berneville
92. Gilles le Vinier
93. Gossuin de Metz
94. Guillaume de Béthune
95. Guillaume de Lorris
96. Guillaume le clerc
97. Guillaume le Clerc de Normandie
98. Guillaume le Normand (auteur du <i>Prêtre et Alison</i>)
99. Guillaume le Vinier
100. Guiot de Dijon
101. Guiot de Provins
102. Henri d'Andeli
103. Henri d'Arci
104. Hue de la Ferté
105. Hugues de Berzé
106. Huon de Méry
107. Huon de Saint Quentin
108. Jean de Neuville
109. Jean II de Roucy
110. Jean Renart
111. Jeufroi de Paris (auteur de la <i>Bible des sept états du monde</i>)
112. Manessier

113. Mathieu Paris
114. Moniot d'Arras
115. Païen de Maisières
116. Perrin d'Angicourt
117. Philippe de Remi
118. Pierre de Beauvais
119. Pierre de Corbie
120. Pierre de Fontaines
121. Pierre de Molins
122. Raoul de Ferrières
123. Raoul de Houdenc
124. Reclus de Molliens
125. Renaut (auteur de <i>Galeran de Bretagne</i>)
126. Renaut (auteur du <i>Lai d'Ignauré</i>)
127. Renaut de Beaujeu
128. Richard de Fournival
129. Richard de Gerberoy
130. Robert de Boron
131. Robert de Clari
132. Robert de Gretham
133. Robert de Ho
134. Robert de Memberoles
135. Robert de Reims Chièvre
136. Robert Grosseteste
137. Roger d'Andeli
138. Simon d'Authie
139. Thibaut de Blaison
140. Thibaut de Champagne
141. Wauchier de Denain

Deuxième moitié du XIII^e siècle et XIII^e siècle (datation générale)

142. Adam de la Halle
143. Adam de Suel
144. Adenet le Roi
145. Alard de Cans
146. Alexandre du Pont
147. Andrieu Contredit
148. Andrieu de Paris
149. Baude de la Quariere
150. Baude Fastoul
151. Baudouin Butor

152. Baudouin de Condé
153. Bernard le Trésorier (et Ernoul)
154. Bernier (auteur de la <i>Housse partie</i>)
155. Bestourné
156. Brunel de Tours
157. Brunetto Latini
158. Chapelain de Laon
159. Chardri
160. Charles d'Anjou
161. Clopin
162. Comte de Bar
163. Comte de Bretagne
164. Comte de la Marche
165. Cortebarbe
166. Douin de Lavesnes
167. Duchesse de Lorraine
168. Ellebaut (traducteur d'Alain de Lille)
169. Engreban d'Arras
170. Ernoul Caupain
171. Ernoul de Vieux
172. Eudes de la courroierie
173. Eustache d'Amiens
174. Évrard de Gateley
175. Frère Laurent
176. Gaidifier d'Avion
177. Garin
178. Gasteblié
179. Gautier de Belleperche (auteur de la <i>Chevalerie Judas</i>)
180. Gautier de Douai (auteur d'une <i>Destruction de Rome</i>)
181. Gautier de Tournai
182. Gautier le Leu
183. Geoffroi de Beaulieu
184. Gilbert de Cambres
185. Girart d'Amiens
186. Gui de Mori
187. Guillaume d'Amiens dit « Guillaume le peintre »
188. Guillaume d'Oyé
189. Guillaume de Saint-Étienne
190. Hagin
191. Haiseau ou Haisiau
192. Hayton

193. Heldris de Cornouailles
194. Herbert (Auteur des <i>Sept sages de Rome</i>)
195. Hue Piaucelle
196. Huon le roi de Cambrai
197. Jacquemart Gielée
198. Jacquemin de la vente
199. Jacques Bretel
200. Jacques de Baisieux
201. Jacques de Cambrai
202. Jacques de Cysoing
203. Jacques de Vinier
204. Jakemes
205. Jean
206. Jean Bretel
207. Jean d'Antioche
208. Jean de Choisy
209. Jean de Grieviler
210. Jean de Joinville
211. Jean de Journi
212. Jean de la Fontaine de Tournai
213. Jean de Meun
214. Jean de Prunai
215. Jean de Rentry
216. Jean de Thuin
217. Jean de Trie
218. Jean le Chapelain
219. Jean le Cuvellier
220. Jean le Teinturier d'Arras
221. Jean Madot
222. Jean Malkaraume
223. Jean Pitart
224. Jean Roisin
225. Jehan le Marchant
226. Jofroi de Waterford (et Servais Copale)
227. Lambert Ferri
228. Louis le Roi (Auteur d'une <i>Destruction de Rome</i>)
229. Mahieu le Villain
230. Maroie de Diergnau
231. Martin le Béguin
232. Mathieu de Gand
233. Mathieu le Juif

234. Mathieu le Poirier
235. Mestre Requis (Auteur de <i>Richard le Beau</i>)
236. Mikiel (<i>Voie de Paradis</i>)
237. Milon d'Amiens
238. Moine de Silly
239. Moniot de Paris
240. Nevelot Amion
241. Nicolas Bassereau
242. Nicole de Margival
243. Nicole de Saint-Nicolas
244. Péan Gastineau
245. Perrot de Nesle
246. Philippe de Mousket
247. Philippe de Nanteuil
248. Philippe de Novarre
249. Pierre de Maubeuge
250. Pierre de Saint-Cloud
251. Pierre Gencien
252. Pierrequin de la Coupelle
253. Pierrot du Riés
254. Primat de Saint-Denis (Auteur du <i>Roman des Roys</i>)
255. Raoul de Beauvais
256. Raoul de Soissons
257. Rauf de Lenham
258. Renaud d'Andon
259. Renaut le Clerc
260. Richier
261. Roau d'Arundel
262. Robert de Blois
263. Robert de Cambligneul
264. Robert de Castel
265. Robert de le Piere
266. Robert le clerc d'Arras
267. Roger d'Argenteuil
268. Rogier (Auteur d'une <i>Vie de de saint Julien l'Hospitalier</i>)
269. Rusticien de Pise
270. Rutebeuf
271. Saint Louis (<i>Avisemenz Saint Louis</i>)
272. Sauvage (<i>Doctrinal</i>)
273. Sauvage de Béthune
274. Simon (<i>Trois ennemis de l'homme</i>)

275. Thibaut (<i>Roman de la Poire</i>)
276. Thomas Hérrier
277. Trésorier d'Aire
278. Villard de Honnecourt
279. Walter de Henley
280. Wilart de Corbie
281. William Giffard
282. William de Waddington

Tournant des XIII^e-XIV^e siècles et première moitié du XIV^e siècle

283. Augustin Bongenou (copiste)
284. Bernier de Chartres
285. Chaillou de Pesstain
286. Édouard II (roi et poète)
287. Geoffroi de Nés
288. Geoffroi de Paris
289. Gervais du Bus
290. Guillaume de Saint-Pathus
291. Guillaume Guiart
292. Henri de Laon
293. Jacques de Longuyon
294. Jean Chapuis
295. Jean de Condé
296. Jean de Core
297. Jean de Justice
298. Jean de Prouville
299. Jean de le Mote
300. Jean de Lescurel
301. Jean de Saint-Quentin
302. Jean de Venette ou Jean Fillons
303. Jean de Vignay
304. Jean Maillart
305. Marco Polo
306. Marguerite Porete
307. Nicole Bozon
308. Philippe de Vitry
309. Pierre de l'Hospital
310. Pierre de Lanftoft
311. Pierre de Paris (<i>Bible</i>)
312. Raoul le Petit
313. Rauf de Boun

314. Roland de Reims
315. Simon de Marville
316. Thomas Benoît
317. Watriquet de Couvin
318. William Twich dit Twiti
319. Yves de Saint-Denis

Repère II : LISTE DES TROUVÈRES DE ROBERT LINKER

Noms de poètes recensés avec leurs abréviations

Remarques :

Les auteurs marqués d'un astérisque sont ceux qui font l'objet d'une entrée dans le *Dictionnaire des Lettres Françaises*.

Il est à préciser que Robert Linker ne donne pas d'abréviation pour chaque nom de trouvère, tandis que certains noms de trouvères présents dans les chansonniers ne se retrouvent pas dans la liste de Robert Linker. On ne s'étonnera donc pas de ne pas trouver d'abréviation à côté de certains noms de trouvères mentionnés ici, ainsi qu'en annexe recherche.

1. Adam de Givenci*	Ad. de Giv.
2. Adam de la Halle*	Ad. de la H.
3. Aimeri	
4. Alart de Chans*	Al. de Ch.
5. Andreus	
6. Andrieu	
7. Andrieu Contredit*	A. C.
8. Andrieu de Paris*	A. de P.
9. Andrieu d'Ouche	A. d'O.
10. Aubert(in)	
11. Aubertin d'Araines	A. d'A.
12. Aubin de Sezanne	A. de S.
13. Audefroï	Aud.
14. Audefroï le Bastart*	Aud. le B.
15. Avoué (L') de Betune	Av. de Bet.
16. Baude au Grenon	B. au Gr.
17. Baude de la Quarriere	B. de la Q.
18. Baudouin	
19. Baudouin des Auteus	B. des A.
20. Bernart de la Ferté	
21. Bertran	
22. Bestourné*	Best.
23. Blondel de Nesles*	Bl. de N.
24. Bouchart	
25. Bouchart de Marli	B. de M.
26. Brisebarre le Court (Jehan), de Douai	

27. Brunel de Tours*	
28. Burnekin	
29. Carasau	Car.
30. Chancelier de Paris	Ch. de P.
31. Chanoine (Le) de Saint Quentin	Ch. de S. Q.
32. Chapelain (Le) de Laon*	Ch. de L.
33. Chardon*	Ch.
34. Chardon de Croisilles*	Ch. de Cr.
35. Chastelain d'Arras*	Ch. d'A.
36. Chastelain de Coucy*	Ch. de C.
37. Chrestien de Troies*	Chr. de Tr.
38. Coins de Galles	
39. Colart le Bouteiller	C. le B.
40. Colart le Changeur	Cé le Ch.
41. Colin de Champiaus	
42. Colin Muset*	C. M.
43. Colin Pansace	C. P.
44. Comte d'Anjou (roi de Sicile et de Jérusalem, 1226-1285)	C. d'A.
45. Comte de Bar (Thibaut II)*	C. de B.
46. Comte de Bretagne (Jean I ^{er} dit le Roux, 1237-1250)*	C. de Br.
47. Comte de la Marche*	C. de la M.
48. Conon de Betune*	C. de Bet.
49. C(h)opart	
50. Cuvelier (Jehan le Cuvelier d'Arras)	Cuv.
51. Dame de Gosnai	
52. Dame de la Chaucie	
53. Dame du Fayel (La)	D. du F.
54. Duc de Brabant (Henri III, 1248-1261)*	D. de Br.
55. Duchesse de Lorraine*	D. de Lor.
56. Ernoul Caupain*	Er. C.
57. Ernoul le Viel de Gastinois*	Ern. le V.
58. Estienne (voir Estienne de Meaux)	
59. Estienne de Meaux	
60. Eude de la Courroierie*	
61. Eustache de Reims	E. de R.
62. Eustache le Peintre de Reims	Eust. le P.

63. Ferri de Ferrieres (Ferrari de Ferrara) (troubadour)*	F. de F.
64. Folquet de Marseille (troubadour)*	F. e M.
65. Gace Brulé*	G. B.
66. Gaidifer d'Avion*	Gad.
67. Gamart de Vilers	Gam. de V.
68. Garnier d'Arches	Garn. d'A.
69. Gasteblé*	Gast.
70. Gautier	
71. Gautier de Bregi	Gaut. de Br.
72. Gautier de Coinci*	Gaut. de C.
73. Gautier de Dargies*	Gaut. de D.
74. Gautier de Fromeseles	
75. Gautier de Murs	
76. Gautier de Navilly	G. de N.
77. Gautier d'Espinou (Espinal)	G. d'Esp.
78. Gavaron Grazelle	Gav. Gr.
79. Geoffroi de Barale	G. de B.
80. Geoffroi (Godefroi) de Chastillon	G. de Ch.
81. Gerardin de Boulogne	Ger. de B.
82. Gerart de Valenciennes	Ger. de Val.
83. Gerbert	
84. Gillebert de Berneville*	G. de Bern.
85. Gille de Beaumont	Gill. de B.
86. Gille de la Croix	
87. Gille de Maisons	G. de M.
88. Gille de Viés Maisons*	G. de V. M.
89. Gille le Vinier*	G. le V.
90. Girart d'Amiens*	
91. Gobin de Reims	Gob. de R.
92. Gontier*	Gont.
93. Gontier de Soignies	G. de S.
94. Gui	
95. Guibert Kaukesel	G. K.
96. Guichart	
97. Guillaume	
98. Guillaume de Betune*	Guill. de Bet.
99. Guillaume de Corbie	Guill. de C.

100. Guillaume de Viés Maisons	Guill. de V.M.
101. Guillaume le Paigneur d'Amiens	
102. Guillaume le Vinier*	Guill. le V.
103. Guillaume Veau	G. V.
104. Guiot	
105. Guiot de Brunoi	G. de Brun.
106. Guiot de Dijon*	G. de Dij.
107. Guiot de Provins*	G. de Pr.
108. Henri Amion	H. A.
109. Henri d'Andeli*	
110. Herbert	
111. Hue	
112. Hue de la Ferté*	H. de la F.
113. Hue de Saint Quentin*	H. de S. Q.
114. Hue d'Oisy*	H. d'O.
115. Hue le Chastelain d'Arras	H. le Ch.
116. Hue le Marronnier	H. le M.
117. Hughes de Bregi*	Hugh. de Br.
118. Huitace de Fontaines	H. de Font.
119. Jaque d'Amiens	J. d'Am.
120. Jaque de Billi	
121. Jaque de Cambrai*	J. de Camb.
122. Jaque de Cysoing*	J. de Cys.
123. Jaque de Dampierre	J. de D.
124. Jaque de Dosti	
125. Jaque de Hesdin	J. de H.
126. Jaque d'Ostun	J. d.Ost.
127. Jaque le Vinier*	J. le V.
128. Jaquemin de la Vente*	J. de la V.
129. Jehan (voir Jehan Legier)*	J.
130. Jehan Acart de Hesdin	J. A.
131. Jehan Baillehaut	
132. Jehan Bodel*	J. B.
133. Jehan Bretel*	J. Bret.
134. Jehan d'Archis	
135. Jehan d'Auxerre	
136. Jehan de Bar	

137. Jehan de Brienne	
138. Jehan de Chison	
139. Jehan de Grieviler	J. de Griev.
140. Jehan de la Fontaine*	J. de la F.
141. Jehan de la Tornele	
142. Jehan de Louvois	J. de L.
143. Jehan de Maisons	J. de M.
144. Jehan de Marli	
145. Jehan de Neuville*	J. de N.
146. Jehan de Renti*	J. de R.
147. Jehan de Roucy	
148. Jehan d'Esquiri	J. d'Esq.
149. Jehan d'Estruen	
150. Jehan de Tournai*	J. de Tourn.
151. Jehan (II) de Trie*	J. de Tr.
152. Jehan d'Eu	
153. Jehan de Vergelai	
154. Jehan Erart	J. E.
155. Jehan Frumel	J. Fr.
156. Jehan le Charpentier	J. le Ch.
157. Jehan Legier	J. le Cuv.
158. Jehan le Petit	J. le P.
159. Jehan le Taboureur	J. le T.
160. Jehan le Teinturier*	J. le Teint.
161. Jehan l'Orgueneur	J. l'Org.
162. Jehan de Lescurel*	
163. Jehannot Paon	J. P.
164. Jehan Simon	
165. Jehennins	
166. Jocelin	Joc.
167. Jocelin de Bruges	Joc. de Br.
168. Jocelin de Dijon	Joc. de D.
169. Jofroi Baré	J. Bar.
170. Lambert l'Aveugle	Lamb. l'A.
171. Lambert Ferri*	L. F.
172. Lambert l'Aveugle	Lamb. l'A.

173. Lorete	
174. Mahieu le Tailleur	
175. Maihieu de Gant*	Maih. de G.
176. Maihieu le Juif*	Maih. le J.
177. Dame Margot	
178. Dame Maroie*	
179. Maroie de Dergnau*	Mar. de Dr.
180. Martin le Beguin*	M. le B.
181. Martinet	Mart.
182. Maurice de Craon	M. de Cr.
183. Michel	
184. Le Moine d'Arras	
185. Moine de Saint Denis	M. de S. D.
186. Moniot d'Arras*	M. d'A.
187. Moniot de Paris*	M. de P.
188. Muse en Bourse	Mus.
189. Nevelon Amion*	N. Am
190. Nicole de Margival*	
191. Oudart de Laceni	O. de L.
192. Perrin	
193. Perrin d'Angecourt*	P. d'A.
194. Perron	
195. Perrot de Douai	
196. Perrot de Neles*	P. de N.
197. Phelipot Paon	P. P.
198. Philippe de Nanteuil*	Ph. de N.
199. Philippe de Novare*	
200. Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir*	
201. Philippot Verdier	
202. Pierre	
203. Pierrequin de la Coupelle*	P. de la C.
204. Pierre de Beaumarchais	P. de B.
205. Pierre de Corbie*	P. de C.
206. Pierre de Craon	P. de Cr.
207. Pierre de la Chapele	
208. Pierre II de Molins (Molaines)	P. de Mol.
209. Pierre le Borgne	P. le B.

210. Prieur de Boulongne	
211. Prince (Le) de la Morée	Pr. de la M.
212. Quare	
213. Raoul	R.
214. Raoul de Beauvais*	R. de B.
215. Raoul de Ferrieres*	R. de F.
216. Raoul de Soissons	R. de S.
217. Renaus	
218. Renaut de Hollande	
219. Renaut de Sableuil	Ren de S.
220. René (I) de Trie	R. de T.
221. Renier	Ren.
222. Renier de Quarignon	R. de Q.
223. Richart de Fournival*	Rich. de F.
224. Richart de Semilli*	Rich .de S.
225. Robert	
226. Robert de Blois*	Rob. de Bl.
227. Robert de Dommart	R. de D.
228. Robert de la Pierre*	R. de la P.
229. Sire Robert del Caisnoi	
230. Robert de Memberoles	R. de M.
231. Robert de Reins	R. de R.
232. Robert du Chastel*	R. du Ch.
233. Robert li Dus	
234. Robert Mauvoisin*	R. M.
235. Robin de Compiègne	Rob. de C.
236. Rogier	
237. Roger d'Andeli*	R. d'A.
238. Rogeret de Cambrai	Rog. de C.
239. Roi d'Aragon	
240. Roi de Navarre (Thibaut IV de Champagne)*	R. de N.
241. Roi Richart	R. R.
242. Rolant	
243. Rolant de Reims	
244. Rufin de Corbie	R. de C.
245. Rutebeuf*	
246. Sainte des Prés	

247. Sandrart Certain	Send.
248. Sauvage d'Arras	Sauv. d'Ar.
249. Sauvage de Betune*	Sauv. de Bet.
250. Sauvage Cosset	S. C.
251. Simart de Boncourt	S. de B.
252. Simon d'Autie*	S. d'A.
253. Thibaut d'Amiens*	
254. Thibaut de Bar	
255. Thibaut de Blason*	T. de B.
256. Thibaut de Nangis	T. de N.
257. Tierri	
258. Thierry de Soissons	Th. de S.
259. Thomas Erier (Herier)*	Th. Er.
260. Tresorier d'Aire*	
261. Tresorier de Lille	Tr. de L.
262. Vidame de Chartres	Vid. de Ch.
263. Vielart de Corbie*	V. de C.
264. Vilain d'Arras	Vil. d'A.

Repère III : CHANSONNIERS DE TROUVÈRES ET DE TROUBADOURS

Cote et sigle des chansonniers d'oc, d'oïl.

A) Chansonniers de trouvères

Arras, BM 657 (ancien 139)	<i>A</i>
Berne, Stadtbibliothek 231	<i>B</i>
Bamberg, Ed. IV. 6.	<i>Ba</i>
Berne, Stadtbibliothek 389	<i>C</i>
Francfort, Stadtbibliothek (ancien 29), non numéroté	<i>D</i>
La Haye, fragment du XIV ^e siècle	<i>E</i>
Londres, British Museum, Egerton 274	<i>F</i>
Londres, Lambeth Palace, Misc. Rolls 1435	<i>G</i>
Modène, Biblioteca Estense R 4, 4	<i>H</i>
Oxford, Bodleian, Douce 308	<i>I</i>
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 5198 (ancien B.L.F. 63)	<i>K</i>
Paris, BnF fr. 765 (ancien 7182 ; ancien Colbert 3075)	<i>L</i>
Paris, BnF nouv. acq. fr. 13521	<i>La</i>
Paris, BnF fr. 844 (ancien 7222 ² , ancien Mazarin 96)	<i>M</i> (et <i>m</i>)
Montpellier, École de Médecine H 196	<i>Mo</i>
Paris, BnF fr. 845	<i>N</i>
Paris, BnF fr. 846 (ancien 7222 ² ; Cangé 66)	<i>O</i>
Paris, BnF fr. 847 (ancien 7222 ³ ; Cangé 65)	<i>P</i>
Paris, BnF fr. 1109 (ancien 7363)	<i>Q</i>
Paris, BnF fr. 1591 (ancien 7613)	<i>R</i> (1, 2 et 3)
Paris, BnF fr. 12581	<i>S</i>
Paris, BnF fr. 12615	<i>T</i> (et <i>r</i>)
Paris, BnF fr. 20050	<i>U</i>
Paris, BnF fr. 24406	<i>V</i>
Paris, BnF fr. 25566	<i>W</i> (et <i>W'</i>)
Wolfenbüttel 1099, Helmstad 1206	<i>Wo</i>
Paris, BnF nouv. acq. fr. 1050	<i>X</i>
Fragment Leningrad ou Saint-Lô (perdu)	<i>Y</i>
Sienne, Biblioteca Comunale	<i>Z</i>
Rome, Biblioteca Ap. Vat. Reg. 1490	<i>a</i>
Rome, Biblioteca Ap. Vat. Reg. 1522	<i>b</i>

Berne, Stadtbibliothek A 95	<i>c</i>
Cambridge, Corpus Christi College 450	<i>d</i>
Fragment de Metz (perdu)	<i>e</i>
Montpellier, Bibl. de l'École de Médecine 236	<i>f</i>
Paris, BnF fr. 1593	<i>g</i>
Paris, BnF fr. 12483	<i>h</i>
Paris, BnF nouv. acq. fr. 21677	<i>i</i>
Paris, BnF fr. 12786	<i>j</i>
Paris, BnF lat. 11724	<i>k</i>
Londres, British Museum Harley 1717	<i>n</i>
Pavie, Bibl. Univ. CXXX E 5	<i>o</i>
Paris, Arsenal 3303-06	<i>p</i>
Paris, BnF 12610-13	<i>s</i>
Rome, Bibl. Ap. Vat. Reg. 1725	<i>u</i>
Paris, BnF fr. 1553 et 1374 ; St-Pétersbourg fr. F. r. XIV, n° 3 ; New-York, Pierpont Morgan Library 36	<i>v</i>
Vienne, ÖNB n.s. 285 (fragment)	<i>wi</i>
Berlin, fragment Johannes Wolf	<i>z</i>
Zagreb, Univ. Bibl. Agram.	<i>za</i>
Chansonnier de Mesmes (perdu)	<i>Me</i>

B) Chansonniers de troubadours (d'après François Zufferey)²⁰⁴¹

Les sigles marqués d'un astérisque indiquent les manuscrits contenant au moins une biographie de troubadour.

Rome, Bibl. Ap. Vat., Vat. lat. 5232*	<i>A</i>
Paris, BnF fr. 1592*	<i>B</i>
Paris, BnF fr. 856	<i>C</i>
Modène, Bibl. Naz. Est., α . R. 4. 4*	<i>D</i> (<i>D^a</i> , <i>D^b</i> et <i>D^c</i>)
Paris, BnF fr. 1749*	<i>E</i>
Rome, Bibl. Apost. Vat., Chigi L.IV. 106*	<i>F</i> (et <i>F^b</i>)
Milan, Biblioteca Ambrosiana (R 71 sup.)	<i>G</i>
Rome, Bibl. Apost. Vat., Vat. lat. 3207*	<i>H</i>
Paris, BnF fr. 854*	<i>I</i>
Florence, Bibl. Naz. Centr., Conv. Sopp. F. IV. 776	<i>J</i>
Paris, BnF fr. 12473*	<i>K</i>
Rome, Bibl. Apost. Vat., Vat. lat. 3206	<i>L</i>
Paris, BnF fr. 12474	<i>M</i>
New York, Pierpont Morgan Libr., 819*	<i>N</i> (et <i>N²</i>)
Rome, Bibl. Apost. Vat., Vat. lat. 3208*	<i>O</i>
Florence, Bibl. Med.-laur., XLI. 42*	<i>P</i>
Florence, Bibl. Ricc., 2909	<i>Q</i>
Paris, BnF fr. 22543*	<i>R</i>
Oxford, Bodl. Libr., Douce 269	<i>S</i>
Paris, BnF fr. 15211	<i>T</i>
Florence, Bibl. Med.-laur., XLI 43	<i>U</i>
Venise, Bibl. Naz. Marc., fr. App. cod. XI	<i>V</i>
Barcelone, Bibl. Cat. 7 et 8	<i>VeAg</i>
Copenhague, Bibl. Roy., Thott 1087	<i>Y</i> (ou <i>Kp</i>)
Barcelone, Bibl. Cat., 146*	<i>Z</i> (ou <i>Sg</i>)
Paris, BnF fr. 12474 (fol. 269) [= fol. 71] Ravenne, Bibl. Class., 165 [= fol. 88]	<i>A'</i> (<i>A^o</i>)
Udine, Bibl. Arciv., Cod. frag. I, 265	<i>K'</i>
Paris, BnF, nouv. acq. fr. 23789	<i>K''</i>
La Haye, Bibl. Roy., 135 F 28 [= cah. III] Milan, Bibl. Fac. Giur. [= cah. VI]	<i>m</i>

²⁰⁴¹ Source : François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, op. cit., p. 4-6

Perpignan, Bibl. Mun., 128*	<i>p</i>
Florence, Bibl. Ricc., 294	<i>r</i>
Sienna, Arch. St., C 60 (int. 4)	<i>s</i>
Rome, Bibl. Naz. Centr., Vitt., Eman. 1119	<i>x</i>
Sondrio, Arch. St., Romegialli	<i>y</i>
Bologne, Arch. St.	<i>z</i>
Florence, Bibl. Med.-laur., XC inf. 26	<i>c</i>
Paris, BnF fr. 12472	<i>f</i>
chansonnier de Bernart Amoros (copie de ms. perdu)	<i>a</i>
chansonnier « de Miquel de la Tor (copie de ms. perdu)*	<i>b</i>
Berlin, Staatsbibl., Phillips 1910 (copie de ms. perdu)	<i>d</i>
Rome, Bibl Apost. Vat., Vat. lat, 7182 (fol. 281-286) (copie de ms. Perdu)	<i>e</i>